

Forord

Min egen følelse av rettferdighet har alltid vært sterkt tilstedeværende. Dermed ble utgangspunktet at jeg forsøkte å forstå *hvordan* kvinnen gjennom historien har vært fremstilt i ulike stereotypiske roller på film. Avhandlingen jeg nå presenterer har blitt mye mer spisset, da mot hvordan norsk film har fremstilt kvinner på lerretet. Til slutt klarte jeg mirakuløst å komme i mål. Jeg priser meg lykkelig for å ha tatt steget ut på denne lange, frustrerende, lærerike og spennende reisen som dette har vært.

Jeg vil takke min eminente veileder Anne Gjelsvik, som har fungert som en slags los og ledet meg på rett spor, uansett hvor fortapt jeg har følt meg. Med sin uendelige kunnskap har hun, og hennes forskning, vært en inspirator gjennom hele prosessen.

Videre ønsker jeg å takke mine foreldre for den beste støtten gjennom hele mitt utdanningsforløp. Pappa, har med sin utømmelige omsorg, begeistring og oppmuntring gitt meg pågangsmot gjennom hele prosessen. Mamma, har med sin fantastiske nysgjerrighet, kunnskap og omtanke vært en uunnværlig hjelp i innspurten. Jeg forstår nå hvor mine feministiske meninger utspringer fra.

Til slutt vil jeg takke min kjære, som har utholdt alle mine varierende sinnsstemninger, brennende feministisk engasjement og frustrasjon, gjennom *hele* min studieprogresjon. Og ikke minst minnet meg på hva som er viktigst, hver eneste dag.

Det gir meg stor glede å kunne ønske god lesning til den det gjelder. Mitt håp er at dette prosjektet ikke kun har utviklet min egen forståelse og interesse for hvilke kvinneroller som fremstilles i norsk film anno 2016, men at det også vil trigge nysgjerrighet og engasjement i leseren.

[Ord = 31 301 – Sider = 98]

[Torunn Sola – November 2016]

Vær nå min egen lille lerkfugl som du pleier.
Helmer i *Et dukkehjem* (Ibsen 2005:573)

INNHold:

1. Innledning	5
1.1. Tema og problemstilling	6
1.2. Disposisjon for oppgaven	8
2. Teori og roller	11
2.1. ”Kvinneåret” og ”Jenteåret”	11
2.2. Norske kvinneroller – foran og bak kamera	12
2.3. Kvinnefilmen	14
2.4. Feministisk filmteori	15
2.5. Postfeminisme	19
2.6. Kvinneroller	20
3. Analyse av <i>Blind</i> (2014)	25
3.1. Ingrid	25
3.2. Grå verden	26
3.3. Filmatisk følelse	27
3.4. Flerdimensjonal kvinne	30
3.5. Passiv/aktiv	32
3.6. Samhold/ensomhet	33
3.7. Seksualitet	35
3.8. Vinduet	36
3.9. Voyeurisme	37
3.10. Bekreftelse	39

4. Analyse av <i>De nærmeste</i> (2015)	41
4.1. Charlotte	41
4.2. Identitet og kopiering	41
4.3. Familierelasjoner – del 1 – Moren	44
4.4. Familierelasjoner – del 2 – Henrik	48
4.5. Skammen	51
4.6. Speiling	52
4.7. Nærbildet	53
4.8. Misforstått nærhet	56
5. Analyse av <i>Eventyrland</i> (2013)	59
5.1. Jenny	59
5.2. Morsrollen	60
5.3. Familiedrømmen	64
5.4. Hjemmet	66
5.5. Sympati	70
5.6. Realistisk vold	74
5.7. Drømmeaktig billedspråk	75
5.8. Eventyrlig slutt?	76
6. Avslutning	78
6.1. Kvinnelig kropp	78
6.2. Likheter og ulikheter	80
6.3. Utfordring av kvinnelige stereotypier	81
6.4. Konklusjon	83
7. Kildeliste	85
7.1. Litteratur	85
7.2. Film	95

1. Innledning

Min første bemerkelsesverdige opplevelse av en sterk, annerledes og egenrådig kvinne på lerretet, var i møte med Dina (Maria Bonnevie) i *Jeg er Dina* (Bornedal 2002). Hva var det som appellerte ved henne? Som trettenåring var det vanskelig å sette ord på, men ved senere gjensyn, var det faktum at hun tredde ut av hva som var forventet av henne, var egenrådig og stod i maktposisjon det utslagsgivende. Dina var en sammensatt karakterer, representert både som sterk og usikker. I årene som er gått har fascinasjonen for kvinneroller som skiller seg ut stadig økt, med blant annet den tvangsinnlagte Aina (Ingrid Bolsø Berdal) i *De gales hus* (Isaksen 2008) og marxisten Nina (Ane Dahl Torp) i *Gymnaslærer Pedersen* (Moland 2006). Interessen for kvinneroller i norsk film eskalerte i møte med *De usynlige* (Poppe 2008). Hvordan preges en mor av den endeløse sorgen etter tapet av sin lille sønn? Med nyere interessante eksempler som *Det er meg du vil ha* (Haugerud 2014), hvor en overgrepssituasjon fortelles fra den kvinnelige overgriperens posisjon, og i *Det som en gang var* (Syversen 2016) vises et vennskap mellom Silje (Silje Storstein) og Marte (Marte Germaine Christensen) i oppløsning, hvor undertrykte følelser, en ugjengjeldt forelskelse og mangel på oppgjør preger filmens stemning.

Differensierte kvinneroller har etter hvert vist seg å være en rød tråd i min fascinasjon for film. Alle de nevnte filmene viser kvinner som ikke kan innrammes i én stereotypisk rolle, men speiler et mangfoldig rollegalleri hvor både svakheter og styrke er representert. De senere årene har nysgjerrigheten økt betraktelig i forhold til å finne ut hvilke kvinneroller som finnes i film. Hvordan fremstilles kvinner? Er kvinnerollene representative for mangfoldet? Illuderer film *hele* kvinner? Slike spørsmål har jeg forsøkt å besvare ved flere anledninger gjennom min studietid, men det er i denne avhandlingen jeg har fått mulighet til å dykke enda dypere.

Så da blir spørsmålet – hvordan fremstilles kvinner i norsk samtidsfilm? Det er utgangspunktet for denne studien av kvinneroller og kvinnelige stereotyper på film, med hovedvekt på *Blind* (Vogt 2014), *De nærmeste* (Sewitsky 2015) og *Eventyrland* (Ommundsen 2013). Jeg har ikke svar på alle disse spørsmålene, men håper at jeg blant annet gjennom analysen av disse tre spesielt utvalgte filmene, vil være med på å skape større forståelse av både kvinneroller bak – og spesielt *foran* kamera, i norsk samtidsfilm.

1.1. Tema og problemstilling

Temaet for denne avhandlingen er kvinneroller i norsk samtidsfilm, men målsettingen innebærer ikke samtidig å forske i norsk filmhistorie. For å innsnevre tidsperspektivet, har jeg rettet fokuset mot tusenårsskiftet og frem til i dag. Jeg vil i tillegg kort nevne ”kvinneåret” 1975 og ”jenteåret” 1981. Milleniumet er et naturlig skille for meg, da egen interesse for kvinneroller i norsk film startet på dette tidspunktet. Videre anser jeg denne perioden for å ha bidratt til både å skape og formidle et bredere og mer mangfoldig norsk filmtilbud til kinobesøkende og hjemmepublikum. For å illustrere hvor store endringer som har funnet sted i norsk filmhistorie, kan vi ta et kort overblikk over utvalgte filmtitler for å belyse endringer i filmens form og innhold.

Husmorsfilmen hadde stor oppslutning fra 1953 til 1972, som Anne Marit Myrstad illustrerer i boken *Husmora i fokus* (2012). Fram til 1970-tallet representerte den hjemmeværende husmoren standarden for norske kvinner, også på film. Norske filmskapere ønsket på 1970-tallet og store deler av 1980-tallet å sette dagsorden med sine filmer, dette gjaldt også kvinnerollen. Noen filmer var politiske lærestykker, noen didaktiske idéfilmer, mens andre igjen foretok sviende oppgjør med ”det sosialdemokratiske helvetet”. Slike ideologiske holdninger forsvant i løpet av 1990-tallet, og er blitt erstattet av sterkere fortellerglede og markedstilpasning (Iversen & Solum 2010: 46). *Stella Polaris* (Jensen 1993) ble knyttet til en modernistisk filmtradisjon (Iversen & Solum 2010: 105). *Kristin Lavransdatter* (Ullmann 1995) var en norsk storsatsning med en sluttregning på 60 millioner kroner, og ble en stor publikumssuksess (Hanche & Iversen & Aas 2004: 93). I 1997 kom to debutfilmer som ble tatt ut til den prestisjefylte Cannes-festivalen; *Budbringeren* (Sletaune) og *Insomnia* (Skjoldbjærg). Dette førte til at enkelte aviser begynte å ta i bruk betegnelsen en norsk filmbølge, en ”norwave” (Iversen 2011: 269- 270).

Rett etter tusenårsskiftet ble det gitt ut feelgood filmer som *Elling* (Næss 2001) og *Mongoland* (Ommundsen 2001). Videre ga 2000-tallet oss vonde filmer som *Sønner* (Strand 2006) og *Rottenetter* (Ommundsen 2009). Særegne filmer som *Den brysomme mannen* (Lien 2006) og *Iskyss* (Jensen 2008). Sære filmer som *Vinterkyss* (Johnsen 2005) og *Mannen som elsket Yngve* (Kristiansen 2008). Sterke filmer som *De usynlige* (Poppe 2008) og *Upperdog* (Johnsen 2009). Urovekkende filmer som *Naboer* (Sletaune 2005) og *Fritt Vilt* (Uthaug 2006). Det som preger 2000-tallets norske filmer er dermed stort mangfold, både innenfor

filmsjanger og filmfølelser. Det norske publikum ble tilbudt fremstillinger av gode, interessante kvinneroller, men det er på 2010-tallet jeg mener å se noen av de beste.

I denne oppgaven ønsker jeg å se nærmere på samtidsfilm. Valget mitt er preget av egne interesser; jeg ønsker mer innsyn i hvilke kvinnekarakterer som preger *dagens* norske filmer. Avhandlingen består av analyser av tre norske samtidsfilmer. I studien ønsker jeg å diskutere kvinneroller i norsk film gjennom næranalyse av tre spesifikke filmer som alle fremstiller interessante og nyskapende kvinnekarakterer, nemlig *Blind*, *De nærmeste* og *Eventyrland*. Hvorfor jeg valgte akkurat disse filmene er fordi ved første møte med dem, trigget alle flere spørsmål som jeg har ønsket å besvare. Jeg mener alle filmene er *gode* filmer, noe flere anmeldere er enige i. Blant annet kritikere i P3 filmpolitiet (Vestmo 2014, Vestmo 2015, Opsvik 2013), Dagbladet (Hobbelstad 2014, Hobbelstad 2015, Godø 2013) og VG (Maaland 2014, Selås 2015, Maaland 2013). *De nærmeste* har både kvinnelig regissør og manusforfattere. Regi og manus innehar Anne Sewitsky, medforfatter er Ragnhild Tronvoll. *Blind* og *Eventyrland* har begge mannlige regissører og manusforfattere; Eskil Vogt og Arild Østin Ommundsen. De valgte filmene belyser ulike tematikker, som engasjerer meg på forskjellige måter. Gjennom næranalyse av de valgte filmene, ønsker jeg å se på, eventuelt bekrefte eller avkrefte at det finnes nasjonale tendenser.

Det er naturlig og nødvendig å benytte feministisk filmteori for å analysere kvinneroller på film. Jeg vil lene meg på og utfordre internasjonale teorier og teoretikere, for å se på nasjonale tendenser. For enkelthetens skyld vil jeg allerede nevne at det ikke finnes én feminisme, men mange ulike fortolkende metoder som postmodernisme, den psykoanalytisk, *black* feminisme og så videre. Laura Mulvey, Annette Kuhn, E. Ann Kaplan og bell hooks krystalliserer variasjonene av moderne feministisk filmteori: den psykoanalytisk (Mulvey), materialisme (Kuhn), postmodernisme (Kaplan) og *black* feminisme (hooks) (Humm 1997: 16). Alle varianter av moderne feministisk teori tenderer å dele tre store forutsetninger: kjønn er en sosial konstruksjon som undertrykker kvinner mer enn menn; "Patriarkat" (dvs. den mannlige dominans av sosiale institusjoner) skaper disse konstruksjonene; kvinners erfaringskunnskap hjelper oss på best måte å forestilles oss en fremtid som ikke er preget av et kjønnsdiskriminerende samfunn. Disse delte premissene former en dobbel agenda: kritikkoppgaven - angripe kjønnsstereotyper - og en konstruksjonsoppgave, noen ganger kalt feministisk praksis – ved konstruksjon av nye modeller (Humm 1997: 5).

Utgangspunktet mitt er feministisk filmteori, med pragmatisk tilnærming. Analysene plasseres inn i en slik teoretisk tradisjon. Jeg vil være opptatt av en annen tilskuertilnærming

enn det psykoanalytisk teori har fokusert på. I et ønske om å supplere det ideologiske perspektivet fra feministisk filmteori benytter jeg en fenomenologisk tilnærming både i analysen av *Blind* og *Eventyrland*. En slik tilnærming gjøres for få en bedre forståelse av min egen opplevelse av både filmene og kvinnekarakterene, hvor jeg mener psykoanalytisk teori kommer til kort. Gjennom oppgaven har jeg ikke lent meg på én eller to teoretikere eller teorier, men flere. Begrunnelsen er at de valgte filmene har fokus på ulike tematikker, og jeg har valgt de sidene ved hver av de tre filmene som har interessert meg i størst grad. Det jeg betrakter som de mest interessante tematikkene i de enkelte filmene har dermed også styrt hvilke teoretiske perspektiver jeg bruker i de ulike analysene. Eksempelvis er voyeurisme og blikket svært gjeldene i *Blind*, mens morsrollen er mer fremtredende i *Eventyrland*. Filmenes form og innhold styrte altså de forskjellige redskapene som benyttes i de ulike analysekapitlene.

I analysene vil fokuset være på de ulike kvinnelige protagonistene; Ingrid, Charlotte og Jenny. Problemstillingen for oppgaven er dermed: ”Blir kvinnelige stereotyper i film utfordret i norsk samtidsfilm?”. Eksempler på stereotypiske kvinneroller er kvinnen som objekt, den passive kvinnen, konen/kjæresten eller moren. Jeg har valgt filmer hvor kvinnene passer inn i slike kategorier, men hvor disse likevel utfordres, og hvordan gjøres det? Dette vil jeg prøve å besvare gjennom de studiene jeg gjør her.

1.2. Disposisjon for oppgaven

Vi har nå sett på temaet og problemstillingen for denne studien, begrunnelser for teoribruken, og jeg har startet med å gi en forklaring på hvorfor dette er viktig. Nå kan vi dermed ta for oss det videre forløpet i oppgaven.

Det neste kapitelet i avhandlingen gir en generell oversikt over kvinneroller foran og bak kamera, i norsk film. Før kapitelets hoveddel, starter jeg med å kort nevne ”kvinneåret” og ”jenteåret” (2.1.). Begrunnelsen er at det var disse regissørene; Breien, Løkkeberg og Mikkelsen, som startet med å vise varierte kvinneroller, og som har banet vei for neste generasjons filmskaperes muligheter til å videreutvikle rollemodellene. Disse årene har vært svært betydningsfulle i norsk filmhistorie. Den første delen av kapitelets hoveddel (2.2.) belyser dagens situasjon i Norge. Bechdel-testen trekkes frem som et eksempel på telling av kvinner på film. Videre vil jeg trekke frem noen offentlige rapporter som belyser kjønnsbalansen i rollene bak kamera. I kapitelets neste del (2.3.) begrunner jeg hvorfor

kvinnefilmen er en uønsket merkelapp som degraderer regissørers verk. ”Kvinnefilm” er et negativ begrep som jeg ønsker å presisere og konkretisere i denne delen. I påfølgende del (2.4.), skisseres det en historisk oversikt over de ulike retningene til feministisk filmteori. Dette gjøres for å vise hvor differensiert denne retningen er, og skape en kontekst til den senere analysedelen, hvor en del av disse teoriene vil benyttes og utfordres. I sterk relasjon til foregående del, ønsker jeg å forklare postfeminisme (2.5.). I den siste delen (2.6.) vil jeg elaborere kvinneroller *foran* kamera. Både historisk, stereotypiske fremstillinger, og mangler jeg mener finnes i norsk filmsammenheng, og viktigheten av attraktivitet hos den kvinnelige skuespiller. Diverse fremstillingsmåter blir viktig for analysene, idet jeg ønsker å påvise motsetninger til disse ufullstendige kvinnerollene.

Det tredje kapitlet er en analyse av *Blind* (Vogt 2014). Der vil det i første del (3.1.) gis et kort handlingsreferat og introduksjon til hva jeg ønsker å fokusere på i analysen. I den andre delen (3.2.) poengteres det at blindheten preger Ingrids tanker og fremstillingen av det fysiske rom, og indikerer at vi ser handlingen gjennom Ingrids øyne. Den tredje (3.3.) delen argumenterer jeg for en fenomenologisk lesning av *Blind*, med størst vekt på Tarja Laines teorier. Filmen fremkaller kroppslig reaksjoner i meg; både på grunn av bildene og gjenkjennelige tematikker. Kapitlets fjerde del (3.4.) og femte del (3.5.), illustrerer ulike måter Ingrid bryter med stereotypiske fremstillinger av kvinnen på lerretet. I den sjette delen (3.5.), fokuseres det på hvordan Ingrid får utløp for sine fantasier, og hvordan dette tilfører henne mulighet for å overføre frykt til hennes litterære karakterer. Kapitlets sjuende (3.7.), åttende (3.8.) og niende del (3.9.) omhandler alle tematikker feminister har vært særlig opptatt av (seksualitet, hjemmet og voyeurisme), og hvordan Ingrid utfordrer disse. Til slutt (3.10.) vil vi se nærmere på filmens avslutning, som er åpen for ulike tolkninger.

Det fjerde kapitlet er en analyse av *De nærmeste* (Sewitsky 2015). I likhet med *Blind*-analysen, utgjør starten en kort presentasjon av handlingen og fokus (4.1.). Den andre delen (4.2.) klargjør hvordan en identitetssøkende Charlotte kopierer både menneskene og omgivelsene rundt seg. I den tredje (4.3.) og fjerde delen (4.4.) skildres familierelasjonene, først med moren, deretter med halvbroren Henrik, og hvordan disse har - og fortsatt definerer Charlotte. I kapitlets femte del (4.5.) belyser jeg skam-tabuet i filmen. I den sjette (4.6.) og syvende delen (4.7.) fokuseres det på films form (speiling og nærbildet), og hva dette gjør med tilskuerens oppfatning av Charlotte. Blant annet blir teoretikerne Mary Ann Doane og Béla Balázs viktige her. I kapitlets siste del (4.8.) blir det egen tolkning av filmens slutt.

Det femte kapitlet er en analyse av *Eventyrland* (Ommundsen 2013). Det starter på samme måte som de to andre analysene, med et handlingsreferat og fokus (5.1.). I den andre delen (5.2.) analyseres Jennys morsrolle, da denne er fremtredende i filmen. Som en videreføring av morsrollen, diskuterer jeg i den tredje delen (5.3.), hennes familiedrøm, med datteren og kjæresten. I den fjerde delen (5.4.) forklarer jeg hvorfor hjemmet er viktig for Jenny, og hvordan dette motstrider feministiske tanker og ideer. I kapitlets femte del (5.5.) mener jeg det er interessant å se på utviklingen av sympati for karakteren, idet den fremstår som motstykket til den ordinære helterollen. Sympatistrukturen bearbeidet av Murray Smith, er mitt utgangspunkt for å undersøke om det skapes sympati for den kvinnelige protagonist. I den sjette (5.6.) og syvende (5.7.) delen ser jeg eksplisitt på filmens form og hvordan gjenkjennelighet og realisme kan gi et interessant fenomenologisk perspektiv. Avslutningen er åpen og denne utfører jeg en lesning av (5.8.).

Det siste kapitlet er avslutningen. I første del (6.1.) skal jeg se på hvordan den kvinnelige kroppen fremstilles i de ulike filmene. Ofte har den kvinnelige kroppen vært utstilt for det mannlige blikket. Her ser jeg på om dette er tilfelle for de utvalgte kvinnelige karakterene jeg analyserer. Deretter vil jeg i den andre delen (6.2.) belyse likheter og ulikheter ved de kvinnelige protagonistene. I den tredje delen (6.3.) vil jeg se på hvordan de kvinnelige karakterene i *Blind*, *De nærmeste* og *Eventyrland* utfordrer kvinnelige stereotypier på film. I det avsluttende avsnittet (6.4.) vil jeg løfte blikket fra å være næranalytisk, til å se på om filmene er representative, eller ikke.

2. Teori og roller

2.1. ”Kvinneåret” og ”Jenteåret”

Året 1975 kalles ”kvinneåret”. Det var dette året Anja Breiens film *Hustruer* hadde premiere, og denne ble hyllet som både nyskapende og spenstig. Ideen til *Hustruer* kom etter at Breien hadde sett John Cassavets film *Husbands* (1970), som skildrer tre ektemenn på heisatur. I frisk og fornyende stil stilte Breien og ”hustruene” Anne Marie Ottersen, Katja Medbøe og Frøydis Armand spørsmålet ”hva skjer dersom kvinner oppfører seg som menn?”. Svaret, i improviserende dokumentarstil, ga Breien internasjonalt ry som feministisk filmskaper (Hanche & Iversen & Aas 2004: 71). Filmen ønsket blant annet å skildre vennskap mellom kvinner, og at kvinner for en gangs skyld i filmsammenheng var subjekter, og ikke objekter. Her stod kvinnene selv for handlingsforløpet, og ble ikke redusert til passive biroller (Iversen 2011: 233). Liv Hausken mener at *Hustruer* var og er fremdeles, det vi i dag vil kalle en film av kjønnspolitisk betydning. Ikke kun fordi den eksplisitt formulerer kjønnspolitiske kampsaker, men kanskje først og fremst fordi den setter tilskueren i en avstandsbetraktende posisjon overfor noen av de *forestillingene* vi har om kvinner i vår kultur. De framstilles dermed *som* konvensjonelle og ikke naturgitte (Hausken 1997: 186). *Hustruer*-triologien (*Hustruer – ti år etter* 1985 og *Hustruer III* 1996) bidro til å gjøre Breien til ”den viktigste og mest sympatiske filmskaper gjennom hele perioden, også i verdensperspektiv av pionérer for kvinnefilmkunsten” (Evensmo 1992: 395).

I 1980 var norsk films anseelse så elendig at pressens slakt ble omtalt som ”septembermordet”. Året etter regnes for å være særegent for norsk film, fordi de sterkeste filmene i 1981 ble regissert av Anja Breien (*Forfølgelsen*), Laila Mikkelsen (*Liten Ida*) og Vibeke Løkkeberg (*Løperjenta*) (Iversen & Solum 2010: 46). 1981 omtales ofte som ”jenteåret” innen norsk film. Ordet jente stammer fra det norrøne ordet *genta* eller *gant* som betyr spøk eller fjas, og brukes for å beskrive ”ikke voksen kvinne” (Bokmålsordboken 2006: 473). Å definere voksne kvinner som *jenter* bidrar ikke til anerkjennelse av deres status som regissører, men fratrar dem derimot deres autoritet.

2.2. Norske kvinneroller – foran og bak kamera

Etter 1981 ble det imidlertid ikke lettere for kvinnelige regissører å få realisert sine filmer. Mange regissører møtte ekstra stor motstand fordi de var kvinner og ville fortelle om kvinners liv og erfaringer. Denne situasjonen har ikke endret seg (Iversen 2011: 231). Siden årtusenskiftet har andelen kvinner både foran og bak kamera sunket markant i Norge. Dette til tross for myndighetenes forsøkt på å stimulere til større kvinneandel i filmproduksjon. Ny norsk film karakteriseres ofte som film laget av, og for, store gutter. 1980-tallets fokus på helikopter og dykkerklokker er erstattet med krim og kompisfilmer. Mangelen på kvinner foran og bak kamera har utvilsomt vært et negativt trekk ved norsk films utvikling de senere årene (Iversen & Solum 2010: 45-46).

De nordiske landene anses for å være i forkant når det gjelder likestilling, og scorer høyt i kjønnsbalanse innen både politikk og økonomi (Gjelsvik 2014: 15). Tallene for filmindustrien viser derimot en stor ubalanse mellom kjønnene. Debattene rundt likestillingen i film dreier seg vanligvis om to ulike saker: kvinner foran og bak kameraet. Kvinnelige rollefigurer har de siste årene fått betydelig kritisk oppmerksomhet, ikke minst på grunn av Bechdel-testens popularitet i media. Denne testen stammer fra en tegneserie skapt av Allison Bechel. For å bestå testen må filmen ha to navngitte kvinner som prater med hverandre om noe annet enn menn. Kriteriene er enkle, men det er urovekkende mange norske filmer som ikke består.

Av de 13 norske voksenfilmene med offentlig støtte og kinopremiere i 2015, bestod ifølge *Morgenbadet* ca. 54 prosent testen. Filmer som består testen behøver derimot ikke ha interessante kvinneportretter. Eksempelvis bestod *Villmark 2* (Øie 2015), i motsetning til *Louder Than Bombs* (Trier 2015) (Flatø 2015). Anne Gjelsvik argumenterer at testen fungerer som et verktøy for å belyse kvinnelige stereotyper og viktigheten av å gi kvinner en stemme. Den var ikke ment som et analyseverktøy eller å bli brukt som et sertifikat for likestilling (Gjelsvik 2014: 17).

Det var blant annet på bakgrunn av rapporten ”Tallenes tale” i 2006, at den rødgrønne regjeringen og kulturminister Trond Giske satte som mål at det skulle være minst 40 prosent kvinner i nøkkelroller innen 2010. Ble ikke målet nådd, ville det innføres kvotering. For tallene i rapporten var nedslående. Det var kun 18 prosent kvinner i nøkkelposisjonene manus, produsent og regi, fra 2002 til 2006 (Rushprint 2015). De urovekkende tallene fra 2008 viste at det var 87 prosent menn i nøkkelposisjonene regissør, manusforfatter og

produsent (Sørensen 2010: 2). I 2010 kom rapporten ”Ta alle talentene i bruk”, som inneholdt 26 konkrete tiltak for å bedre kjønnsbalansen. Debatten blusset opp igjen i 2011 på grunn av svake tall. Kvinneandelen økte til 33 prosent i 2012. Det er sannsynlig at økningen skyldes ”softkvotering” som ble praktisert i perioden etter ”Ta alle talentene i bruk” ble fremlagt. Høsten 2015 lanserte en selvregulerende bransje, uten føringer om likestilling, 12 spillefilmer der 21 menn og 3 kvinner hadde kreditering som manusforfatter og/eller regissør (Rushprint 2015).

Vi kan ofte finne en kausal forbindelse mellom produksjon og representasjon når det gjelder kjønn. Kvinnelige manusforfattere og regissører har en tendens til å fortelle historier med, og om, kvinner oftere enn menn gjør. Når man har så få kvinner i filmbransjen vil dette påvirke hvilke kvinneroller som tilbys og portretteres. Skuespiller Pia Tjelta etterlyser flere sterke kvinneroller i norsk film, og påpeker at hun har lest få manus som får frem dobbeltheten i kvinneskikkelsen - ”Det er enten hora eller madonna” (Gudmundsdottir & Hobbestad 2006). Førsteamanuensis Berit Von de Lippe mener den infantile kvinnerollen er altfor vanlig i film, og at kulturlivet på mange områder henger så til de grader etter, og er helt hinsides et tradisjonelt kjønnsrollemønster (Thorkildsen & Hvidsten 2007).

Jeg er enig i Von de Lippes utsagn angående et for stort antall infantile kvinneroller i norsk film. To gode eksempler på dette er karakteren Ida i *Mars og Venus* (Dahr 2007), og kvinnekarakteren i katastrofefilmen *Bølgen* (Uthaug 2015) som nok en gang må reddes av den mannlige protagonisten. I de senere år har derimot infantile kvinnekarakterer blitt sjeldnere. Stadig flere filmer utfordrer de tradisjonelle kjønnsrollene. *Tusen ganger god natt* (Poppe 2013) er et svært godt eksempel, hvor Rebecca (Juliette Binoche) som krigsfotograf drar ut i verdens farligste krigssoner og har vanskeligheter med å justere seg til hjemlige familieforhold. Det stilles spørsmål ved hennes omsorgsevne som mor, og hun må ta det vanskelige valget mellom jobb og familie. Dårlige samvittighet overfor egne ambisjoner får henne til å tvile på egne evner som mor. Det er langt sjeldnere at mannens farsrolle på film kritiseres når han er fraværende. Det at far drar bort for å jobbe og oppfylle egne ambisjoner anses å være mer akseptabelt.

2.3. Kvinnefilmen

I den innflytelsesrike boken *From Reverence to Rape* argumenterer Molly Haskell at betegnelsen ”kvinnefilm” (woman’s film) innebærer at kvinner, og deres emosjonelle problemer har liten betydning. Filmer som fokuserer på mannlige relasjoner får ikke nedsettende betegnelser som ”mannefilm”, men blir ifølge Haskell betegnet som ”psykologisk drama”. Hun forklarer at kvinnefilm kan reduseres til fire kategorier, ofte overlappende eller i kombinasjon; *offer, lidelse, valg, konkurranse* (Haskell 1974: 154, 163).

Kvinnefilm som politisk begrep utviklet seg i takt med den feministiske oppvåkning fra slutten av 1960-tallet og i starten av 1970-årene. Begrepet var fundert i feministisk filmteori som blant annet vektla behovet for mer realistiske kvinneskikkelser i film, med henvisning til den kommersielle filmproduksjonen. Kvinnene defineres her som passive mottakere av den mannlige protagonistens handlinger og valg. Det var nå viktig at kvinner selv tok grep og fortalte sine egne historier. Laila Mikkelsen kommenterte det slik: ”Vi leste oss ikke opp på feministisk filmteori for deretter å utvikle et filmprosjekt” (Lian 2015: 15).

Mange kvinner opplever at merkelappen kvinnefilm overordnes i omtalen av deres verk. Deres fortellinger blir ikke universelle, og filmene ses ofte bare av kvinner. Film laget av kvinner er ingen sjanger. Vigdis Lian skriver i *Ta det som en mann, frue!* at den enkelte filmskaper velger filmspråk og tema individuelt, bygget på personlig erfaring, kulturell og politisk kontekst (Lian 2015: 14).

Selve begrepet kvinnefilm er problematisk. Hvorfor er det nødvendig å definere filmer laget av kvinner eller med kvinnelige hovedkarakterer som kvinnefilm, uansett sjanger? *Kvinner i for store herreskjorter* (Flikke 2015) er kanskje det nærmeste vi kommer en såkalt kvinnefilm siden *Hustruer III* (Anja Breien 1996) (Gjelsvik 2015). Her innehar kvinner både manus, regi og hovedroller. Filmen spiller på klisjéen om kvinner i for store herreskjorter. Det handler om å fremstille kvinnen som liten og uskyldig, slik mannen ifølge klisjéen ønsker. Som svar på om dette er en kvinnefilm sier forfatter og manusskribent Gunnhild Øyehaug: ”Jeg stiller meg helt uforstående til det spørsmålet. Jeg ville aldri bli spurt dette om jeg hadde laget en film om tre menn”. Hun støttes av hovedrolleinnehaveren Inga Ibsdotter Lilleaas: ”Må det være om kvinner eller menn, kan det ikke bare handle om mennesker?” (Larsen 2015). Vigdis Lian stiller spørsmålene: hvorfor er det slik at filmer som forteller kvinners historie, og særlig når de er skrevet og regissert av kvinner, svært ofte stemples som kvinnefilm, når filmen angår 50% av oss? (Lian 2015: 38).

Regissør av filmen *Få meg på for faen!* (2011) Jannicke Systad Jacobsen blir svett når noen blir kalt kvinnelig regissør eller kvinnelig fotograf, eller når en film kalles kvinnefilm. Hun mener filmen hennes mest av alt er en film om å få være den man er, og bli akseptert av omverden (Jacobsen 2013).

Fokuset burde være på *selve* filmen – hva den ønsker å formidle og hvordan det gjøres, ikke alltid påpeke og trekke frem at den er laget av kvinner. Oppmerksomheten flyttes dermed bort fra filmens innhold og gjør det muligens vanskeligere å få mannlige tilskuere til filmen. Gjelsvik påpeker at det verken er mulig eller ønskelig å kategorisere norske filmer laget av kvinner – ”de er jo ikke først og fremst «filmer laget av kvinner», de er først og fremst *filmer*” (Gjelsvik 2015). Filmmagasinet intervju med regissøren av *Kvinner i for store herreskjorter* bestod blant annet av spørsmål som: ”Det er jo nok av filmer om unge menn i hovedstaden. Så bra med en kvinnefilm fra trønderhovedstaden?” og ”Hvordan få guttene til å se denne?” (Berge 2015). Denne typen journalistikk hjelper ikke å endre på tradisjonene. Virker det så usannsynlig at menn (eller gutter som journalisten omtaler dem) også kan ha glede av det journalisten i sin tittel definerer som ”den store kvinnefilmen”? Actionfilmer med tøffe menn som redder verden defineres derimot ikke som mannefilm.

Begrepet ”kvinnefilm” forsvinner ifølge Ingrid K. Dokka, stadig mer bort fra den filmkritiske diskursen. Hun mener at i den forstand anes kvinners filmer i Norge, ved inngangen til år 2000, å ha blitt del av en universell filmdiskurs (Dokka 2015: 84). Det har tydeligvis vært et tilbakeslag her, da det nå opplagt er flere som benytter dette negativ ladede begrepet.

Mange ønsker seg filmer som speiler hele samfunnet, også med kvinner i bærende roller som prater om noe annet enn menn. Det er i bunn og grunn dette det handler om - Hvilke historier får vi på kinolerretet, og hvem er historiefortellerne? Hvorfor skal det være så vanskelig for jenter og kvinner å finne troverdige protagonister som speiler deres liv? Disse spørsmålene har feminister forsøkt å svare på i flere tiår.

2.4. Feministisk filmteori

Simone de Beauvoir uttalte i 1949 den kjente formuleringen om at man ikke er født som kvinne – man blir det. Hun argumenterte for at ingen biologisk, psykisk eller økonomisk skjebne bestemmer hvilken skikkelse menneskeheten vil få i samfunnet. Sivilisasjonen som helhet skaper denne mellomting av en mann og et kastrat, som man kaller kvinne. Bare ved

andres godkjenning kan et individ innsettes i rollen som den *Andre* (de Beauvoir 1994: 2). Helt fra starten av eget liv oppstod en konflikt mellom hennes eksistens som selvstendig vesen og hennes rolle som den *Andre*. Kvinner lærer å bli et objekt, ikke subjekt. Hun blir opplært til å anstrenge seg for å bli likt (gjøre seg til objekt), altså må hun gi avkall på sin selvstendighet (subjekt) (de Beauvoir 1994: 16). de Beauvoirs tanker tilbød Andre Bølge (Second Wave) feminister innsikt i at kjønn er et spørsmål om kultur, ervervet gjennom sosiale tilvenning, snarere enn å være "naturlig" eller medfødt.

Ved inngangen til 1970-tallet fikk feministiske perspektiver markant gjennomslag i amerikansk, og etter hvert europeisk filmvitenskap. Feministisk filmteori hadde i første fase en historisk og sosiologisk orientering. Studier vedrørende Hollywoods kvinnebilder, viste ulike stereotypier: den farlige fristerinnen, blondinen eller engelen i huset. Ofte hadde de kvinnelige protagonistene ikke noe (kjent) yrke. Molly Haskell argumenterte, at Hollywood-film fremstiller kvinnen fra en manns synspunkt, og dermed bidrar til å fastholde kvinnerollen. Kvinner er et redskap for menns fantasier. Filmen fungerer ifølge Haskell som et to-veis spill, hvor den umiddelbare fortiden knyttes med den umiddelbare fremtid. Kvinnene i Hollywood-filmene reflekterte og foreviget de allerede kjente rollene til kvinner i samfunnet (Haskell 1974: 12-40). Dette resulterte i at kvinnen ble fastholdt i den type rolle som vist på lerretet.

I kampen for samfunnskritisk film og et likestilt samfunn, måtte kvinnestereotypiene erstattes av mer sannferdige og autentiske kvinneskildringer. Feministisk filmteori er et produkt av Andre Bølge feminismen. Med slagordet "the personal is political" (De Lauretis 1984: 3) tiltrakk den Andre Bølgen oppmerksomheten mot domener rundt kvinners erfaringer som hittil hadde vært ansett som upolitiske. Skjulte maktstrukturer som fantes både i hjem og familie, reproduksjon, språkbruk, mote og utseende ble avslørt. Teoretikerne hadde en normativ agenda, som innebar at kjønnsstereotypiene måtte utfordres (Chaudhuri 2006: 4, 23). Kravet om sanne, autentiske kvinnebilder var influert av forestillinger om filmen, som et realistisk medium, var i stand til å fange en kvinnelige essens. En slik oppfattelse av film havnet imidlertid raskt på kollisjonskurs med nye filmteoretiske perspektiver. Den dominerende filmteorien fra midten av 1970-tallet var basert på nymarxisme, semiologi og psykoanalyse, og var eksplisitt antirealistisk. Dermed var den i opposisjon til enhver forestillingen om klassisk filmfortelling som avspeiling av en autentisk erfaring eller virkelighet. Filmforskere interesserte seg i denne perioden for populærfilmens konvensjoner

og koder, istedenfor å kritisere og analysere filmstereotyper. Målet var å forstå hvordan og hvorfor filmen som språk fascinerte sitt publikum.

Det som dominerte de feministiske agendaer på 1970-tallet var en oppmerksomhet rettet mot sjangre, spesielt melodrama; ”kvinnefilm”, film noir og det narrative. I tillegg kom betraktningmåter, som voyeurisme og fetisjisme. Disse to sentrale perspektivene står vanligvis i kontrast til hverandre i utviklingen innenfor feministisk filmteori. ”Bilder av kvinner” tilnærmingen, representert av Haskell, og ”kvinnen som bilde” tilnærmingen, representert av Mulvey, har likevel fellestrekk ved deres fokus på tekstanalyse (Stacey 1994: 9-10). Den feministiske filmforskningen dreide seg dermed inn mot studier av de kodene som lå til grunn for populærfilmens konstruksjon av kvinnen.

I 1975 publiserte Laura Mulvey artikkelen ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, som blir den grunnleggende teksten for feministisk filmteori. Hun disponerer psykoanalytisk teori som politisk våpen, for å demonstrere hvordan det ubevisste patriarkalske samfunn har strukturert filmformen. Hennes mål var å avdekke populærfilmens patriarkalske karakter og hvordan den tilfredsstillte mannens heteroseksuelle begjær. Hun argumenterer, med basis i en psykoanalytisk forståelse av blikket, for at kvinnekarakterens funksjon i Hollywood-film er å vekke angst og lyst i tråd med strukturer i den mannlige underbevissthet. Nytelse i å betrakte har vært splittet mellom aktiv/mann og passiv/kvinne. Mannens kontrollerende blikk projiserer egen fantasi over på den kvinnelige figuren, som er formet tilsvarende fantasibildet. I tradisjonelle, ekshibisjonist roller blir kvinner både sett på og utstilt. Deres utseende blir kodet for sterk visuell og erotisk effekt slik at de kan sies å antyde *to-be-looked-at-ness*. Kvinnen som visuell attraksjon spiller opp mot et mannlige blikk i tre nivåer; den mannlige filmkarakterens, kameraet og tilskuerens (Mulvey 2010: 203). Mens bæreren av blikket har en maskulin posisjon, beskrev altså Mulvey kvinnens primære funksjon ved hjelp av begrepet *to-be-looked-at-ness*. Hun bidro dermed til at blikket (”the gaze”) kom i fokus i drøftinger av filmens bilder av kvinner og menn. Hitchcocks filmer *Vertigo* (1958) og *Rear Window* (1954) er to av filmene Mulvey benytter for å eksemplifisere sin argumentasjon. Introduksjonsscenen av den kvinnelige hovedkarakter Lisa (Grace Kelly) i *Rear Window*, starter med et nærbilde. Deretter paraderer hun rundt i Jeffs (James Stewart) leilighet, mens hun skrur på flere lamper, slik at både den mannlige karakteren og mannlige tilskueren kan se henne enda tydeligere. Dette for å konnotere *to-be-looked-at-ness*.

Det er andre feministiske filmteoretikere som også har problematisert kvinnes rolle på film. Mary Ann Doane forsøker i boken *The Desire to Desire: The Woman's Film in the*

1940s å spore konturene av kvinnelig subjektivitet i ”kvinnefilmer”. Dette utføres ved å kartlegge vanskeligheter og svikt i Hollywoods forsøk på å konstruere en posisjon for den kvinnelige tilskuer. Kvinnefilmer, forklarer Doane, gir oss ikke tilgang til en autentisk kvinnelig subjektivitet (Petro 2002: 42). Det filmatiske bildet er for kvinnen både butikkvindu og speil, den ene er bare et middel for tilgang til den andre. Speilet/vinduet snur aspektet til en felle, hvor hennes subjektivitet blir synonymt med hennes objektivisering (Petro 2002: 43). I artikkelen ”Film and Masquerade. Theorizing the Female Spectator” skriver Doane ”the cinema, the theater of pictures, a writing in images of the woman but not *for* her. For she *is* the problem” (Doane 1990: 42). Kvinnen er konstruert på en annen måte i forhold til prosesser for å betrakte. Doane henviser til Irigarays beskrivelse av motsetningen mellom avstand og nærhet: det maskuline kan delvis se på seg selv, spekulere om seg selv, representere seg selv og beskrive seg selv for hva det er, mens det feminine kan prøve å snakke med seg selv gjennom et nytt språk, men kan ikke beskrive seg selv fra utsiden eller i formelle termer, unntatt ved å identifisere seg med det maskuline, og dermed ved å miste seg selv (Doane 1990: 47).

I sin artikkel forlenger også Doane tanker Mulvey diskuterte i teksten ”Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Her tar Mulvey til ordet for at den kvinnelige tilskueren kan identifisere seg med en aktiv, maskulin posisjon. Dette kaller hun for en form for ”transvestitt” identifikasjon, noe hun synes er vanskelig (Mulvey 2010: 225). Doane mener at i den dominerende filmen må en kvinnelig tilskuer (1) identifisere seg med den kvinnelige karakteren og bli feminin/passiv (som er å ta opp en masochistisk stilling), (2) identifisere seg med den mannlige karakteren (som er et transvestittisk trekk foreslått av Mulvey), eller (3) stille til skue sin kvinnelighet, hvor hun blir en overdrevent feminin tilskuer, og narsissistisk gjenstand for ens eget begjær (som kalles maskerade) (Doane 1990: 41-50).

Mulvey ble senere kritisert for å tvinge den kvinnelige tilskuer inn i en maskulin form. I en spesiell utgave av *Camera Obscura* (1989) var det over femti svar på Mulveys essay. Hennes modell regnes nå som altfor deterministisk og blind for de ulike måter kvinner kunne undergrave eller om dirigere det mannlige blikket (Stam 2000: 175).

Mulveys betydning har vært enorm. Med utgangspunkt i hennes arbeid har feministisk filmkritikk vist vedvarende interesse vedrørende spørsmål rundt nytelse, tilskuer og kjønnsidentitet. Selv om de kritiserer Mulveys posisjon, har mange av disse responsene likevel fortsatt å adressere den type spørsmål hun stilte. Dette viser betydningen av hennes bidrag. Dens store innvirkning kan gjøres rede for i to motstridende, men gjensidig

avhengige, måter: For det første, ga den feminister systematisk "bevis" for den patriarkalske natur i populærfilm som bekreftet deres kritikk; og for det andre, nesten uunngåelig, konstruerte den et monolittisk system hvor filmapparatet ble koblet med patriarkalske behov og ønsker. Dette vekket respons fra feministiske kritikere som utfordret en slik modell ved å utforske sprekker i dette apparatet i et forsøk på å redde kvinner fra total stillhet og offerstatus (Stacey 1994: 20).

bell hooks er blant de som kritiserer Mulvey i artikkelen "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators". Hun mente Mulvey ikke tar opp spørsmål angående rase. Amerikansk film og TV har historisk vært dominert av hvite bilder, for å opprettholde *white supremacy*, ifølge hooks. Dermed har ikke svarte tilskuere hatt muligheten til å se seg selv reflektert på TV-skjermen eller lerretet. hooks henviser til Anne Friedbergs formulering vedrørende gjenkjennelse: "identification can only be made through recognition, and all recognition is itself an implicit confirmation of the ideology of the status quo". Svarte kvinner er oftest på film fremstilt som barnløse tjenere og hushjelper. hooks forklarer at hun ser på film med et opposisjonelt og kritisk blikk (hooks 2010: 229-239). Uansett om svarte kvinner er mer representert i Hollywoodfilm i dag og har et større mangfold av representasjoner, er det fremdeles en majoritet av hvite kvinner på lerretet. Kun ti svarte kvinnelige skuespillerinner har vært nominert i kategorien "beste kvinnelige skuespiller" av Academy Awards i perioden 1954 til i dag. Kun én svart kvinnelig skuespillerinne har vunnet beste kvinnelige hovedrolle; Halle Berry for *Monster's Ball* (Forster 2001).

2.5. Postfeminisme

Der feminisme har et bestemt politisk og sosialt mål (likestilling), er postfeminisme mer en holdning mot kultur og kjønn. I sin bok *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture* (2001), deler Sarah Projansky postfeminisme inn i fem kategorier av "postfeminist diskurser" som henger sammen. Først, en *lineær postfeminisme* konstruerer feminisme som "utdatert" og død, og ikke lenger nødvendig. Den andre, *tilbakeslag-postfeminisme* avviser feminisme som "offerfeminisme" som er ansvarlig for å gjøre kvinner frigide og nevrotiske, samt omvende dem inntil mannhatere og myrdende karrierekvinner som Alex (Glenn Close) i *Fatal Attraction* (Lyne 1987). Tredje, i *likestilling og valgt postfeminisme* blir alt et valg for det frie individ. I denne (politiske) diskursen kan ikke kvinner forandre systemet og aksepterer dermed å bli en del av det. Akkurat som menn, er de frie til å velge hvilken rolle de

ønsker å spille – mødre, karrierkvinner, begge, ingen, en stripper osv. Fjerde, (*hetero*)*sex-positive postfeminisme* avviser feminisme som frustrerte bh-brennere som fremmedgjør menn med sin avvisning av ”feminin” oppførsel. Slike feminister blir lesbisk ut av desperasjon. Projansky kaler dette ”maskerade postfeminisme”. Den femte, er en postfeministisk holdning hvor *menn også kan være feminister*. Ikke overraskende virker det som at menn kan være *bedre* feminister enn kvinner (Schubart 2007: 16-17).

Den sentrale forskjellen mellom feminisme og postfeminisme er holdningen til valg, identifikasjon og mål. Feminismens mål er å bli frigjort fra heteropatriarkalsk kultur. Postfeminismens mål er mer pragmatisk; å oppnå likestilling mellom menn og kvinner, og at identitet er konstruert snarere enn faste posisjoner (Schubart 2007: 17).

2.6. Kvinneroller

Aktuell debatt har vært mest opptatt av produksjon og kvinners mulighet som aktører i en mannsdominert bransje, og feministisk filmteori har hatt stort fokus på den kvinnelige tilskuer. Men hvilke kvinneroller finnes det foran kamera?

Film er en mektig formidlingskanal som er med på å forme tilskuernes identitetsdannelse og virkelighetsoppfatning. Film vurderes imidlertid som kultur, hvis primære oppgave er å underholde, og er derfor ikke pålagt det samme samfunnsansvaret som informasjonsmediene. Samtidig har kommersiell fiksjonsfilm i stor grad tradisjon for å framstå så realistisk og troverdig som mulig i sin tidsepoke (Bordwell & Staiger & Thompson 2002: 3). Det gjør filmmediet til en del av vår nasjonale identitet og er dessuten en form for historieskriving som er en viktig del av vår kulturarv. Dermed burde vi kunne forvente et mangfold av interessante kvinneskikkelser på lerretet som ikke kun defineres ut fra menn.

Molly Haskell som sammen med Marjorie Rosen og Joan Mellen, var en del av den politiske og intellektuelle bevegelsen som gikk under navnet *Images of Women*, skriver i introduksjon til sin bok *From Reverence to Rape* at: ”Movies are one of the clearest and most accessible of looking glass into the past, being both cultural artefacts and mirrors” (1974: xii). Med dette som utgangspunkt så *Images of Women*-bevegelsen med bekymring på datidens mangelfulle representasjon av kvinner, både på film og mediene generelt. Bevegelsen reagerte også på at de kvinnene som faktisk ble viet plass på skjermen, i stor grad framsto stereotype, seksualiserte og som dårlige rollemodeller. Kvinner ble portrettert som madonnaer, horer,

femme fatales, bimboer, gullgravere, mødre eller offer hvor kvinner ble infantilisert, demonisert eller omgjort til sexobjekter (Stam 2000: 171).

En slik type telling av kvinneroller er grunnlaget for hvordan diskusjonen er i dag. Nå er telling kommet tilbake i form av blant annet Bechdel-testen. Ren telling blir ikke tilstrekkelig for å vise kompleksiteten ulike kvinnelige karakterer har. Styrken ved telling er at det settes lys på ujevnheter i kjønnsrollene på film på en enkel og forståelig måte. Derimot blir det svært forenklet, og det er nødvendig å gå mer i dybden av hva som ligger i karakterene. Grundige analyser blir dermed verdifulle, noe jeg klargjør i analysekapitlene.

Kvinnens posisjon har altså gjennom filmens historie ofte vært som passivt objekt, hvor det gjerne følger en rekke (negative) egenskaper som preger hennes muligheter og adferd. Blant såkalte kvinnelige egenskaper regner man passivitet, avhengighet, emosjonalitet og irrasjonalitet. Menn, derimot, er alt kvinner *ikke* er: initiativrike, stabile, aktive og rasjonelle (Turner 2006: 104). Disse dikotomiene brukes aktivt som virkemidler for å drive filmfortellingen framover.

En genre hvor kjønnsrollene utfordres er actionfilmen, hvor den kvinnelige actionhelten er tøff og krigersk i en ellers maskulin genre (Schubert 2007: 5). Framstillingen av aktiv/mann og passiv/kvinne utfordres i filmer som *Kill Bill* (Tarantino 2003/2004) og *Mad Max* (Miller 2015). I norsk filmsammenheng er det utgitt få actionfilmer, og enda færre med kvinnelig protagonist. I filmen *Flukt* (Uthaug 2012) spiller Ingrid Bolsø Berdal iskalde og lovløse Dagmar, hvor handlingen er lagt til 1300-tallet. Dagmar er en tøff skurkerolle. Hennes oppførsel forklares med bakgrunn i Dagmars egen tragiske historie hvor hun blir stemplet som heks. Gravid kastes hun i elven sammen med sin lille datter. På grunn av dette mister hun begge barna, og velger å leve som lovløs ute i naturen. Her må altså den ondskapsfulle kvinnelige skurken ha en tragisk forhistorie som fører til at vi nærmest sympatiserer med henne. Mannlige skurker derimot fremstilles ofte som psykotiske og usympatiske, som for eksempel Greven (Pål Sverre Valheim Hagen) i *Kraftidioten* (Moland 2014).

Episke filmer med kvinnelige protagonister er mangelvare. Storslagne filmer med heroiske menn har fått god mottakelse blant det norske publikum. *Max Manus* (Rønningen & Sandberg) hadde 403 557 kinobesøkende i 2008, og *Kon-Tiki* (Rønningen & Sandberg) solgte fantastiske 881 941 kinobilletter i 2012 (Norsk filminstitutt 2008/2012: 20, 41). Norske kvinner gjorde en betydelig innsats for landet sitt under krigen, men det er et ensidig fokus på mennenes heltegjerninger. *Suffragette* (Gavron 2015) som nylig gikk på kino i Storbritannia,

viste hvordan britiske kvinner kjempet for stemmerett. Hvorfor lages det ikke den type filmer i Norge?

Børning 2 (Bræin 2016) hadde nylig premiere på norske kinoer. Filmen tilhører en sjanger med lange tradisjoner for gammeldagse kjønnsrollemønster, og dermed, som Kielland påpeker både i sin anmeldelse og senere analyse på Montages, viser et utdatert kvinnesyn (Kielland 2016/2016). Mitt poeng er ikke å vurdere filmens underholdningsverdi, eller argumentere for, eller imot kvaliteten på filmen, men jeg mener det er viktig å belyse at den er en av årets mest sette og mest aggressivt markedsførte norske filmer. Hva gjør dette med vår forståelse av kvinnebildet i norsk film? Dette er et eksempel på hvorfor denne studien behøves. *Børning* (Bræin 2014) var en publikumssuksess på norsk kino, og oppfølger gjør det desto bedre. Derimot var besøkstallene på de utvalgte analysefilmene lave - *Blind* 12 969 (Norsk filminstitutt 2014: 26), *De nærmeste* hadde kun 8 911 tilskuere (Norsk filminstitutt 2015: 39), mens *Eventyrland* fikk flest besøkende med 17 822 (Norsk filminstitutt 2013: 34). Hvordan få større publikumstall til denne type, viktige filmer er noe som behøver videre refleksjon.

Det er et stort press på at kvinner må være attraktive, innenfor de anerkjente konvensjonene om hva som gjør en kvinne attraktiv. Dette er ofte synonymt med å være ung. Det er blitt mer vanlig at den mannlige hovedrollen også må være attraktiv. Menn kan derimot være eldre og har mulighet for en lengre karriere. Det er flere hovedroller for menn i 40, 50 og 60-årene enn for kvinner i samme aldersgruppe. Den mannlige skuespilleren kan være både actionhelt og elsker langt opp i godt voksen alder (Sean Connery, Liam Neeson, Bruce Willis), og likevel anses som sexy. Romantiske forhold mellom ung kvinne og eldre mann er ikke noe nytt innen filmverden. Haskell forklarer at det var helt normalt for skuespillere som Fred Astaire og Cary Grant å spille romantiske hovedroller tiår etter tiår, mens deres tidligere partnere ble tvunget til å spille mødre eller pensjonere seg (Haskell 1974: 16). Det tydeligste eksemplet fra moderne tid er romansen mellom Colin Firth og Emma Stone i *Magic in the Moonlight* (Allen 2014). På dette tidspunkt var Firth 54 år og Stone 24 år, altså en differanse på 30 år. Denne aldersforskjellen ble ikke problematisert i filmen, men fremstilles som helt naturlig.

I dag er det bred enighet om at film ikke presenterer virkeligheten nøyaktig slik den er, men snarere konstruerer virkeligheten eller tilbyr mindre nyanserte bilder av den. Det som formidles til det brede publikum gjennom mediene, kan aldri bli mer enn en *re-presentasjon*, en fortolkning av et reelt objekt, av virkeligheten (Larsen 2008: 20). Likevel inngår disse

bildene som en viktig del av individets sosialiseringsspross. I kraft av sin posisjon som videreformidler av generelle normstrukturer og ”common sense”, bidrar mediene til å forme vår oppfatning av verden rundt oss (van Zoonen 1994: 24). Det betyr ikke nødvendigvis at (én) film alene har noen umiddelbar effekt, eller at den har lik virkning på alle. Filmens påvirkningspotensial inngår i samspill med den enkeltes sosiale og kulturelle bakgrunn, og den potensielle konserverende funksjonen må betraktes som en langsom prosess.

Som tidligere nevnt skrev Friedberg at identifikasjon kun kan oppnås gjennom gjenkjennelse, og at det er en implisitt bekreftelse av ideologien til status quo. Selv om dette sitatet ble benyttet av hooks for å demonstrere hvordan den svarte kvinnelige tilskueren ikke hadde mulighet til å identifisere seg med den hvite kvinnelige karakteren, mener jeg sitatet også kan benyttes her. Når vi gang på gang presenteres for de samme stereotypiske kvinnebildene, har film påvirkningskraft. Vi er vitne til at livet for kvinner over femti er uinteressant, derav deres usynlighet på lerretet (unntaket er rolle som hysterisk mor). Vi opplever at romanser mellom unge kvinner og godt voksne menn er helt naturlig. Vi ser at det kun er menn opp gjennom historien som har oppnådd store episke og heroiske hendelser. Når de få kvinnerollene som finnes ikke engang er differensierte, må dette settes på dagsorden. Kvinnerepresentasjonene må være varierte, mangfoldige og interessante. Kvinnen må ikke kun defineres ut fra mannen, enten som konen, moren eller kjæresten i små og ubetydelige biroller. Kvinnerollene skal ikke kun representere det gode og positive, men vise mangfold slik at flere kan kjenne seg igjen. Utfordringer av regler og belysing av tabuer, kan føre til oppdagelser og forståelse av nye sider ved seg selv og andre. Dette kan igjen lede til bredere aksept og større toleranse. Det er finnes noen filmer som utfordrer de tradisjonelle, stereotypiske kvinnerollene, og fremstiller gode og varierte kvinneskikkelser på lerretet.

Vi er nå kommet frem til den hovedsakelige delen av avhandlingen – næranalyser av *Blind*, *De nærmeste* og *Eventyrland*. Jeg ønsker å se på hvordan de kvinnelige protagonistene, i de nevnte filmene, på ulike måter utfordrer kvinnelige stereotyper på film.

Tanken har måkevinger. Havet stanser den ikke.

Eline i *Fru Inger til Østråt* (Ibsen 2005: 552)

3. Analyse av *Blind* (2014)

”Ingen som gidder å være sammen med noen som har problemer, ikke i lengden”

(Ingrid i *Blind*)

3.1. Ingrid

Blind (Vogt 2014) omhandler Ingrid (Ellen Dorrit Petersen) som nylig har blitt blind. Sammen med sin ektemann (Henrik Rafaelsen) har de flyttet inn i ny leilighet, hvor Ingrid tilbringer sine dager isolert fra omverden. I et parallelt handlingsforløp eksisterer pornoavhengige Einar (Marius Kolbenstvedt) og nyskilte, svenske Elin (Vera Vitali).

Handlingen har umiddelbart en utilgjengelig struktur. Skillet mellom virkelighet og fiksjon kan til tider virke uklart, noe flere kritikere trakk frem i sine anmeldelser. Eksempelvis P3 Filmpolitiet, Aftenposten, Dagbladet (Vestmo 2014, Økland 2014, Hobbestad 2014). Min oppfatning er at karakterene Elin og Einar oppdiktes av Ingrid, og alle scener hvor de er involvert utspiller seg i hennes fantasiverden.

Ingrids forståelse av verden utgjør selve premisset for fortellingen. Ikke hvordan hun *ser* den, ettersom hun er blind, men hvordan hun *forestiller seg* den. Fraværet av blikket, den tapte muligheten til å observere, settes opp mot evnen til å fantasere. I *Blind* er det konkrete blikket fraværende, og kun forestillingsmuligheter står igjen.

Bildene i filmen viser altså hva Ingrid forestiller seg. Hun skriver og dikter opp historier som veves inn i hverandre. Protagonisten får tilnærmet full kontroll over historien som fortelles; det er fantasiene til Ingrid som styrer filmen. Ingrids seksuelt uttørkede forfatterskikkelse får utløp for fantasiene sine gjennom diktning, og denne smelter sammen med filmens diegetiske univers. Gjennom sin egen krise skriver Ingrid seg både inn i og gjennom tekstene med overdrivelse og overskridelse som terapi.

Det er Ingrid som definerer fortellingen gjennom sine mange fasetter som menneske. I teksten blottlegges usikkerhet og sårbarhet, mens den tidvis sardoniske humoren som ligger i det å ”alltid måtte forestille seg” synliggjøres mellom linjene. Gjennom historiene Ingrid dikter opp, blir hun en helhetlig rollefigur. Dette fordi figurene alltid reflekterer *hennes* erfaring av virkeligheten.

Målet med analysen av *Blind* er å si noe om karakteren Ingrid i lys av de ulike kvinnerollene som er å finne i film. Noen temaer berører kvinnekarakteren som voyeurisme, ekshibisjonisme, aktiv/mann - passiv/kvinne. Jeg ønsker også å benytte den fenomenologiske filmteorien for å se hvordan vi som tilskuere opplever Ingrid og engasjerer oss i handlingen med en kvinnelig protagonist. I møte med *Blind* er det Ingrid jeg skal fokusere på.

3.2. Grå verden

De fleste kan kjenne seg igjen i frykten for å bli forlatt. I Ingrids nedtrykte og desorienterte tilstand, er skriving måten å takle det på. *Blind* handler også om blindheten som forsterkes av den frykt som allerede er der. Følelser av blant annet frykt, avmakt, ensomhet og begjær projiserer hun over på sine litterære figurer. Filmen er en tankevekkende studie i alternative navigasjonsmetoder utviklet i mørket.

Allerede i anslaget forteller Ingrid at hun forsøker å tviholde på synsreferansene av dagligdagse ting: trær, bikkjer, fasaden til Paleet. Fortellerstemmen akkompagneres av taktile nærbilder, som illustrerer hvordan Ingrid begynner å miste grepet om minnet, og hvordan minnene gradvis forandrer seg til fiksjoner. Hennes forestillingsevne vil etterhvert forsvinne.

Ingrids hår, øyenbryn og hud er i en verdensfravendt, hvit tone. Hun ser fascinerende nyfødt ut. Å miste synet gjør at hun må starte på nytt, og filmen blir en gjenfødseshistorie. Den ufrivillige avhengigheten vokser, og hjelperrollen faller naturlig nok på Morten. Synssansen er den mennesket er mest avhengig av, og ved tapet av denne må Ingrid ta i bruk de øvrige sansene i større grad. Uselvstendigheten frustrerer Ingrid fordi hun selvfølgelig ønsker å være så selvhjulpen som mulig.

Leiligheten er tilnærmet fargeløs, med unntak av noen grønne planter. Disse omgivelsene forsterker våre synsinntrykk om Ingrids grå hverdag. Ingrid uttrykker mistillit overfor Mortens forklaringer om takhøyden i leiligheten. Hun har en helt annen romfølelse og mener akustikken ville vært en annen dersom Mortens forklaringer var sanne. Rommene oppleves klaustrofobiske og hun føler seg fanget.

I den nye leiligheten har Ingrid altså ingen synsreferanser, siden innflytting skjedde etter at hun ble blind. Dermed ommøbleres leiligheten til stadighet i Ingrids mentale bilder. Eksempelvis når hun sitter i stolen ved vinduet finnes det ingen andre møbler i rommet. I neste scene befinner hun seg på en sofa i det omtalte rommet og vi hører lyden av TV. Denne

forandringen av rommet og dens interiør tydeliggjør at vi som tilskuere ser Ingrids forestilte verden.

Ingrids isolasjon tilfører filmen en trykkende stemning. Som tilskuere registrer vi følelsen av innesperring både i leiligheten og i hennes bevissthet. Vi sanser hennes frivillige og ufrivillige glidninger mellom virkelighet og fiksjon. Å bruke et visuelt medium for å skildre blindhet kan virke som en umulig oppgave, men Vogt benytter en rekke varierte, interessante teknikker for å få seeren til å føle Ingrids handikapp på kroppen. Uforutsigbar klipping forvrenger avstander i tid og rom, mens tette, klaustrofobiske kameravinkler blokkerer ut store deler av bildet. Vogt benytter ofte nærbilder av Ingrid; både av ansikt og særlig hender, for å vise hvordan hun orienterer seg. Berøring er nå blitt essensielt for hvordan hun sanser omgivelsene. Denne sanseligheten ved filmen gjør at jeg som tilskuer føler filmopplevelsen på kroppen.

3.3. Filmatisk følelse

I et forsøk på å forstå filmens fascinasjonskraft og paradoks, benyttet feministiske filmteoretikere psykoanalysens begrep og redskaper, særlig i tilskuerstudier. Laura Mulvey har beskrevet hvordan kinosalens mørke tilbyr tilskueren rom for å kikke uten selv å bli sett. Blikket ble viktig for hvordan menn så på kvinner på lerretet.

Teoretikeren Jean-Louis Baudry var en av de første som brakte psykoanalytiske konsepter inn i filmstudier. Han mente det filmatiske bildet fungerer som et imaginært bedrag, en felle som blinder oss for dens underliggende symbolske struktur og det materielle filmapparat. Mens vi ser på film er vi fortsatt uvitende om produksjonen som skapte bildene, og på denne måten lurer den filmatiske opplevelsen oss. Når vi godtar illusjonen får vi en følelse av kontroll over hva som vises på skjermen. I denne teoretiske tilnærmingen fungerer blikket som den imaginære funksjonen og nøkkelen til det imaginære bedrag som foregår i film (McGowan 2007: 3-4). Mulvey argumenterte at mannen enten kunne innta en kontrollerende voyeuristisk posisjon (og ønske at kvinnen skulle straffes) eller en fetisjistisk posisjon hvor kvinnen ufarliggjøres (gjennom idealisering av kvinnelig skjønnhet) (Mulvey 2010: 205). Andre feministiske teoretikere har påstått at kvinners forkjærlighet for å gå på kino og gråte har å gjøre med at vi er masochister. Det jeg finner problematisk med disse retningene, er at det å se film sammenlignes med ulike former for seksuelle perversjoner, og tenkes å være en passiv ubevisst prosess: "Like the dream, film lures the subject into

accepting the illusion that it offers” (McGowan 2007: 12). Innen fenomenologien derimot anses det å se film som en aktiv prosess. Jeg mener det vil være interessant å se *Blind* i et slikt perspektiv.

Filmteoriretningen fenomenologi fokuserer på hvordan det å se på film kan føles på kroppen. Teoretikeren Vivian Sobchack forklarer at hun ikke bare ser og hører det som vises på lerretet, men *erfarer* det (Sobchack 2000). Man kan tenke seg scener hvor matlaging er involvert. Vi kan kjenne en følelse av sult, og gjerne få en fysisk reaksjon som rumling i magen eller vann i munnen. Kroppen reagerer altså på det vi hører og ser, eller som Tom Gunning sier: ”*We feel it in our guts or throughout our bodies*” (Gunning 2010: 261).

Tarja Laine skriver i boken *Feeling Cinema* at vi verken er observatører fra utsiden, eller i særlig fastsatte tilskuerposisjoner innenfor film. Vi er derimot en del av filmens emosjonelle begivenhet. Denne erfaringen er en prosess hvor vår affektive ("kroppslige") og kognitive ("mentale") tilstander er uløselig sammenvevd. Derfor bør ikke filmatiske følelser erindres som komponenter, men prosesser som er tilsiktet i en fenomenologisk forstand, støttet av den kontinuerlige og dynamiske utvekslingen mellom filmens verden, og betrakterens verden. Erindring av filmatiske følelser bør derfor medføre deltakende forståelse av både film og tilskuer i deres felles plattform, som en prosess der begge er uunnværlige for hverandre (Laine 2013: 1).

I filmteori er vekten ofte enten på affekten (Deleuze-tradisjonen) eller på følelser (den kognitive tradisjonen) som separate, snarere enn enhetlige tilstander. Laine prøver derimot å nærme seg filmatiske følelser som enhetlige tilstander eller prosesser som involverer både affektive vurderinger og følelsesmessige evalueringer. Kroppslige reaksjoner vil være den implisitte kvaliteten på strømmen av følelser. Laine benytter begrepet "filmatiske følelse" (cinematic emotion) som samlebegrep, og dette omfatter både affektive tilstander og følelsesmessige evalueringer (Laine 2013: 2). Videre foreslår hun at vi tilnærmer oss filmer som bevisste agenter med følelsesmessige tilstander som tilsvarende, men ikke er identiske med menneskelige følelsesmessige tilstander. Dette fordi alle filmer har en egen operativ bevisst struktur som hun kaller den følelsesmessige kjernen i filmen. Eksempelvis er skyld den følelsesmessige kjernen i *Hidden* (Haneke 2006) (Laine 2013: 3).

I *Blind* er den følelsesmessige kjernen frykt. Ingrid har tidligere jobbet som lærer, men ble arbeidsløs etter å ha mistet synet. Hun kjenner på følelsen av å være utilstrekkelig både overfor sin mann og seg selv. Elementære ting som å lage mat, sortere skittentøy og å gjøre daglige innkjøp blir uoverkommelige for henne. Frykten hindrer henne i å gå ut av leiligheten.

Mestringsfølelsen har forsvunnet, og hun fornemmer at evnen til å være en tilstrekkelig ektefelle stadig blir mindre.

Linda Williams har beskrevet hvordan framstillingen av kropp gir kroppslige reaksjoner hos tilskueren i ulike filmgenrer. I melodrama er det forventet at tilskueren skal gråte, i skrekkfilmen forventes redsel og i porno seksuelle følelser (Williams 1991: 9). *Blind* inngår ikke i noen av de ovennevnte sjangerne, men gir tilskueren likevel en sanselig opplevelse. Poenget er at vi ikke kun ser på film, men opplever og føler film med hele kroppen. Sobchack mener fenomenologisk refleksjon gir mulighet for å se på "the film's lived-body and the spectator's uniquely situated and embodied consciousness" (Sobchack 1992: 308).

Selv erfarer jeg kroppslige reaksjoner ved flere anledninger i *Blind*. Ingrid navigerer i mørket ved hjelp av sine hender. I scener hvor hun benytter kroppen som avstandsmåler og orienteringsverktøy, fremkaller hun tilsvarende reaksjoner hos meg. Dette gjelder særlig i scener hvor hun mislykkes. Et eksempel er når hun bruker fingrene for å avgjøre mengden varmt te vann i koppen, for deretter å brenne seg. Andre eksempler er når hun skader seg på oppvaskmaskinen som står åpen, eller dunker ansiktet hardt mot dørkarmen. Disse bildene fremkaller gysninger hos meg. Det behøver ikke kun være kroppslige reaksjoner på konkrete scener. Overordnede temaer som eksistensiell krise, klaustrofobisk følelse og ensomhet er temaer flere kan kjenne seg igjen i.

Avvisning er et gjennomgående tema i *Blind*, selv om Ingrid opplever en sterkere følelse av avvisning enn det som var Mortens intensjon. I soveromscenen hvor Morten er opptatt med laptopen, illustreres Ingrids divergerende oppfattelse av fantasi og virkelighet. Det første scenebildet viser Ingrids rumpe idet hun tar av seg t-skjorten og blir stående i undertøyet med ryggen mot kamera. Vi oppfatter etter hvert at dette også er Mortens synsvinkel. Hun fjerner hårstrikken og drar fingrene gjennom håret, mens hun spør Morten: "Har jeg fått mer grått hår, syns du?". Morten svarer med sensuell stemme: "Nei, jeg syns ikke det. Du ser veldig fin ut". Med sensuelle bevegelser vender hun seg mot Morten som ligger i sengen og betrakter henne. Ingrid setter seg på sengekanten, fremdeles fulgt av Mortens blikk, og tar sakte av seg bh-en. Først nå registrer hun lyden av tastetrykk, og hennes oppfattelse av situasjonen knuses, idet hun forstår at han arbeider på dataen. Resultatet er at hun føler seg avvist. Dette leder Ingrids fantasi over i en forestilling om at Morten chatter uskyldig med en dame på sukker.no. Fantasien utvikler seg raskt til sex-chatting, og hun avbryter sine egne tankene med: "Nei han ville aldri turt". Men fantasiene om chattingen

oppstår på ny, men nå med en mer følsom undertone. Morten kommuniserer svært vennlig med kvinnen på nettsiden: ”Du er så snill. Det er derfor jeg liker deg så godt”. Ingrid takler ikke utviklingen i denne kommunikasjonen, og skubber til Morten med albuen, nærmest for å avbryte sine egne fantasier.

Etter at han har lagt fra seg dataen, forsøker Ingrid å forføre ham. Hun tar initiativ til oralsex, men Morten avviser dette. Det er likevel underforstått at de har samleie etterpå. I påfølgende scene sier Ingrids fortellerstemme at Morten kanskje føler han utnytter Ingrids blindhet, samtidig som han føler seg forpliktet til å gi den handikappede et sexliv. Disse scenene forklarer hvordan Ingrids fantasier ikke stemmer overens med virkeligheten. Hun ønsker å bli betraktet og begjært av Morten. I neste scene uttrykker hun usikkerhet om utseende sitt, og påstår at hun har ”latt seg forfalle”. Denne usikkerheten føler hun blir bekreftet i form av Mortens fraværende initiativ.

De ulike følelsene Ingrid gjennomgår i scenen har store variasjoner, og det spilles på et bredt følelsesregister av begjær, sinne, glede, avvisning, utrygghet osv. Scenen har en allmenn karakter, samtidig som den er svært kompleks. Hennes ønske om å bli begjært kommer svært godt frem her, og dermed blir avvisningen desto mer følelsesladet, både for henne og for meg som tilskuer. Scenen illustrer hvordan det imaginære kan gli over til å bli en kroppslig reaksjon hos Ingrid.

I sitt tankeunivers smiler Ingrid når Morten chatter med en annen kvinne. Når den seksuelle undertonen derimot vender seg mot det følsomme og Morten innrømmer at han liker noen andre enn henne, sprer usikkerheten seg i Ingrid. Hun forsøker derfor å utføre oralsex på ham. Det var det den innbilte chatten dreide seg om, med teksteksempel fra kvinnen som: ”Knull meg hardt ned i halsen”. I Ingrids fantasichat er Morten med på både sexleken og innrømmer følelser for en annen. Når han da avviser henne oppleves dette som en dobbel avvisning. Ingrids vonde reaksjoner overføres direkte fra lerretet og til min egen kropp.

3.4. Flerdimensjonal kvinne

Feminister har lenge krevd flere autentiske, aktive kvinneskikkelser på lerretet. Sharon Smith skriver at kvinnens rolle i film nesten utelukkende dreier seg om hennes fysiske attributter og paringsleken hun har med sine mannlige motspillere. Derimot vises ikke mannlige karakterer utelukkende i relasjon til de kvinnelige, men i en rekke ulike roller. Kvinnekarakterer skal skape problemer eller framstå som seksuelle pauseinnslag for de mannlige karakterene. Ut

over dette er de ikke tilstede i det hele tatt. Selv når kvinnen er den sentrale karakteren blir hun generelt presentert som forvirret, hjelpeløs og i fare, passiv, eller som et rent seksuelt vesen (Smith 1999: 15). Smith mener kvinners karakteristikk må være heltemot og menneskeverd - uttrykt samtidig med det å være husmor, elske en mann og føde barn. Kvinner må vises som aktive, ikke passive. Sterke kvinneroller bør ikke alltid bli utsatt for latterliggjøring og ulykkelige avslutninger (Smith 1999: 18). Ingrid i *Blind* bryter med disse stereotypiske fremstillingene av kvinner på lerretet. Hun begrenses ikke til én stereotypisk rolle. I hovedsak fremstilles hun som et *menneske*, og det poengteres ikke at hun er kvinne. Det å være kvinne er kun én del av hennes identitet. I et intervju uttrykker regissør Eskil Vogt at karakterskildringer på film ofte er banale og endimensjonale. Som når for eksempel depressive personer på film aldri får vitse eller le, og fronter tungsinnet i hvert eneste bildet. Han mener dette er et feilaktig bilde på hvordan folk egentlig er: ”Man går opp og ned og er høyt og lavt, man har rare tanker og skifter fokus hele tiden” (Kristiansen 2014). En slik flerdimensjonalitet er synlig i Ingrid, noe som gjør henne interessant på flere måter.

Filmen låser ikke Ingrid i noen forventninger. Hun er dynamisk, tvetydig og defineres ikke kun som kone, elskerinne osv. Hun fremstod som en aktiv, ung kvinne men etter at hun ble blind ble tilværelsen svært innholdsløs og uvirksom. Isolert fra omverden forsøker hun likevel å gå ut, uten å lykkes helt med det. Blindhetens påvirkning på Ingrids fantasiliv gjør henne fengslende. Denne spenningen mellom en viltvoksende forestillingsverden og et blekt hverdagsliv fanger oppmerksomheten. Ingrid viser det kontrastfylte kaoset mange har i sitt indre. I *Blind* er det et kaos mellom; humor og selvforakt, skam og begjær, intellekt og bagateller. Filmen illustrerer gjennom Ingrid at vi mennesker har mange fasetter.

Livet, slik Ingrid opplever det, er betydelig rikere enn det kan oppfattes som fra utsiden. Hennes indre forestillinger er buldrende og pirrende. Ingrids usikre sjalusi og mistenksomhet, fører til stadige svingninger mellom frykt og begjær i følelseslivet. I det ene øyeblikket er hun tiltrukket av sin mann, idet neste beskriver hun ham som kjedelig. Beskrivelsen som kjedelig er en forsvarsmekanisme. Ingrid foretar seg få spennende og morsomme ting sammen med Morten. I frykt for selv å defineres som kjedelig, betegner hun istedenfor Morten å være det.

3.5. Passiv/aktiv

I 1986 skrev B. Ruby Rich at heteroseksuell romanse ble formet av fantasier om dominans, forførelse, makt og avmakt. En slik oppfatning er fortsatt ubehagelig tilstede, som avdekket i Ann Barr Snitow's essayer om moderne romanser i *Powers of Desire*. For Snitow utgjør disse populærtetekstene, hvor "sex is bathed in romance", akkurat den samme type fantasi Rich beskriver. Dette oppleves som en form for pornografi for kvinner, hvor man erotiserer nytelsen ved passivitet, hjelpeløs overgivelse, ord uten ansvar. Heltinnen må forbli passiv, lite krevende og ufarlig dersom hun skal vinne helten. Derimot er romantiske fantasier også motstridende. Heltinnens passivitet blir alltid belønnet – med emosjonell omsorg og åndelig tilbedelse. Dette er med andre ord en fantasi hvor kvinner *vinner*, problemet er at deres seiersgang blir til gjennom å opptre som offer (Thornham 2012: 157-158).

Det er denne motsetningen Jessica Benjamins arbeid på 1980-og 90-tallet ønsket å analysere fra et psykoanalytisk perspektiv. Hva som forhindrer kvinner i å innta posisjonen som seksuelt subjekt – som helt – skriver hun, er tilbøyeligheten mot et ideal, eller selvoppofrende kjærlighet som har oppfordret til underkastelse, passivitet og heltedyrkelse for kvinners del (Thornham 2012: 158).

Denne motsetningen mellom passiv kvinne/aktiv mann har vært sentral og svært omdiskutert i feministisk filmteori i flere tiår. I *Blind* er Ingrid den aktive karakteren som i eget manuskript driver handlingen fremover gjennom hennes litterære karakterer. Dette er vi tilskuere vitne til gjennom innsyn i hennes fantasier og tanker. Fantasiene har hun til en viss grad kontroll over, i motsetning til mye annet i hverdagen. Handlingsforløpet skrider frem gjennom ordene på PC-en.

Karakteren Morten, som hun er gift med, er i starten av filmen passiv i bakgrunnen. Han fremstilles som en forsiktig bikarakter, som ofte forsøker å få Ingrid ut av leiligheten. Etter hvert blir han en marionett i hennes fantasiverden, uten kontroll over egen kropp. Dette er en konsekvens av at Ingrid føler seg maktesløs i den virkelige verden, og dermed forsøker å finne tilbake makten i fantasien. I virkeligheten er hun hjelpetrengende og passiv. Hun evner ikke å rydde i eget rot uten Morten. Følgelig blir Morten den aktive som får ting til å skje. Innkjøp av dagligvarer er hans ansvar. Han bidrar til utvikle hennes forestillingsevne. Denne dynamikken mellom aktiv og passiv gjør Ingrid interessant og original. Hennes rolle utspiller seg både som passivt hjelpeløst offer, og den aktive kontrollerende karakteren.

3.6. Samhold/ensomhet

Ensomhet og følelsen av å være utenfor er to av eksemplene på filmatiske følelser i *Blind*. De kan forstås som tematiske momenter, og jeg vil videre gjøre flere tematiske lesninger av *Blind*.

Ingrid føler seg alene i sin ensomhet. Ensom i en tilstand hun opplever som urettferdig, og like tilfeldig som ”et takras i hodet”. Hun overfører derfor disse tilfeldighetene på karakteren Elin. Ingrid har ingen mulighet til fysisk å flykte fra situasjonen, og det blir dermed en virkelighetsflukt innover. Ved å fantasere og drømme, projiserer hun vanskelighetene sine over på de litterære figurene som en slags eskapisme.

Einar-karakteren er en ulykkelig einstøing som identifiserer seg med en deformert tenåring spilt av Eric Stolz i filmen *Mask* (Bogdanovich 1985). 22. juli 2011 brukes som bakteppe i filmen for å illustrere Einars ensomhet og mangel på tilhørighet. Tragedien, og den påfølgende situasjonen, skaper den effekten at Einar plutselig føler han har betydning, og gir ham en begrenset følelse av tilhørighet. Det er ubetinget samhold i fellesskapet. Det blir en kime til selvrealisering, som på et abstrakt nivå speiler Ingrids behov. Hun kjenner på at hun ikke lenger er en del av samholdet i samfunnet, og føler seg avsondret fra fellesskapet. Ingrid er isolert, ensom, venneløs og utenfor.

Elin-karakteren er også ensom når hun ikke har besøk av datteren. Hun kom til Norge som arbeidsimmigrant fra Sverige, og fant seg en mann hun giftet seg og fikk barn med. Da ekteskapet tok slutt begynte vennene hennes å trekke seg unna og det resulterte i at hun tilbringer kveldene foran TV-en. Alle karakterene lever på hver sine måter i avsondret ensomhet.

Den trykkende stemningen i filmen utløper fra Ingrids isolasjon. Vi som tilskuere er innesperret både i leiligheten, og i Ingrids frivillige og ufrivillige glidninger mellom virkelighet og fiksjon. Historiene om Einar og Elin glir inn og ut av filmens reelle handling: hvordan blindheten truer med å rive i stykker forholdet mellom Ingrid og ektemannen Morten.

Selv om Ingrid gjennom sin blindhet opplever ensomhet og påfølgende eksistensiell krise, fremstilles blindheten ikke kun som tragisk og uten håp. Dette temaet er belyst av andre regissører, hvor blindheten gir tragiske utfall. For eksempel i von Triers film *Dancer in the Dark* (2000) blir blindheten en dødsdom for Selma (Björk). Ingrid gjennomgår en emosjonell reise hvor aksept er en stor del av forsoningen. Hun fremstilles ikke som et hjelpeløst offer,

og dette kan sies å være en uvanlig vinkling. Vogt forteller at gjennom hans research av filmer med blinde personer, fant han at nitti prosent handler om en blind kvinne som jages av en morder. Blinde kvinner defineres som det ultimate, hjelpeløse offeret. Han trekker frem scenen hvor Clarice Starling (Jodie Foster) famler rundt i mørket mot slutten av *The Silence of the Lambs* (Demme 1991), mens morderen har nattsynsbriller, strukket ut til en hel film (Kristiansen 2014). En blind person bærer nødvendigvis på en del frykt vedrørende hva som skjer i rommet vedkommende befinner seg i. Flere scener i *Blind* skildrer slik usikkerhet. Eksempel på dette er scener hvor Ingrid er overbevist om at Morten sitter og observerer henne på dagtid.

For Ingrid er blottlegging av hennes privatliv et grusomt scenario. Busscenen med Elin eksemplifiserer en slik blottlegging. Denne delen av Ingrids fiktive fantasihistorie, starter med at nylig blinde Elin og Morten møtes til en date på Morten og Ingrids stamrestaurant. Møtet fører til samleie hjemme hos Elin. Resultatet er graviditet og Elin forsøker å få kontakt med Morten for å fortelle nyheten. Denne kommunikasjonen foregår på bussen, hvor talemeldinger leses opp på mobilen til Elin, og medpassasjerene oppfatter meldingene som høytleses. Morten avviser Elin og forteller at han brukte henne for sex. Elin har ingen kontroll på hvor mange som hører opplesningen av hennes private tekstmeldinger. Den sårbare situasjonen hennes blottlegges for alle de fremmede som sitter rundt henne på bussen. Avvist og ydmyket velger Elin å ikke fortelle Morten om graviditeten, og dukker istedenfor opp uanmeldt på firmafesten, hvor andre vanskeligheter oppstår.

Når man ikke kan se, er man ikke orientert om hvordan man fremstår for andre. I anledning firmafesten, kjøper Morten en ny kjole til Ingrid. For henne beskriver han kjolen som sexy, men på en klassisk måte. Størrelsen er derimot for liten i følge Ingrid, og hun stoler dermed ikke på hans mening om hvordan hun ser ut. Flere unnskyldninger fra henne side, gjør at hun til slutt klarer å vri seg unna å gå på festen. Istedenfor skriver Ingrid historien om hvordan det hadde gått dersom Elin gikk på festen.

Elin skal kjøpe ny kjole for anledningen, og må stole på hjelp fra datteren (som er ca. ti år) og butikkmedarbeideren som ønsker å selge kjolen hun beskrive som: ”Den er virkelig deg”. Sminken blir lagt av datteren, som tydeligvis ikke er rutinert innen dette. Resultatet blir en svært kort pastellfarget kjole, hvor tydelige røde bh-stropper synes, mørk øyenskygge rundt hele øyelokkene og altfor høye hvite, glossy stiletthæler. Framtoningen hennes blir billig og umoden, i motsetningen til det sofistikerte uttrykket hun gjerne ønsket. Rett etter hun ankommer festen, klarer hun å sette seg på en sjokoladecake som etterlater en enorm flekk på

baksiden av kjolen. Uvitende om flekken går Elin for å prate med Morten, mens alle andre i fiksjonsrommet *kun* ser den store brune flekken.

Når Elin ankommer det eksklusive festrommet til Morten, utvikler scenen seg mot krisemaksimering for Ingrid. Hun eksponeres for sine fantasier da Morten trer ut av rollen som hennes marionett og hun lar ham reagerer som han antageligvis ville i virkeligheten. Han spør henne: ”Tror du jeg holder på med dette her?”. I rommet befinner det seg flere halvnakne kvinner, agurk med kondom på, masse alkohol, dop og lignende. Hennes svar er at han er for kjedelig til det. Morten responderer: ”Hvorfor skal alt være så jævla drøyt? Sexfiksert? Er det sånn du egentlig er?”. Den kvinnelige karakteren har ledet det meste til å dreie seg om nytelse på ulike områder; sex, dop, alkohol – hvor hedonisme er det overordnet mål. Disse sexfikserte fantasifortellingene tilhører henne, mannen beskrives derimot som den ”kjedelige”.

Morten tar tak i henne, og hun ser seg selv utenfra i en patetisk fremstilling; sminke overalt, halvveis påkledd, full på sofaen alene. Hun konfronteres med sin egen frykt – hun er ikke særlig spennende.

Morten forsvinner, og Ingrid er alene i leiligheten deres som nå framstår falleferdig. Taket og veggene er nær ødeleggelse og kollaps, noe som kan være et bilde på at verden hun kjente kollapse rundt henne. Det lille som er igjen er hun nær å ødelegge selv: ”Det er ingen som gidder å være sammen med noen som har problemer, ikke i lengden”. Hun roper desperat etter Morten i alt kaoset.

3.7. Seksualitet

Ann Snitow, Christine Stansell og Sharon Thompson skrev i en av tekstene i *Powers of Desire* at sex fortsatt er merkelig tabulagt, spesielt for kvinner – ”keeps the sense of taboo alive even in a blitz of the sexually explicit” (Thornham 2012: 157). Fremdeles er det uvant å se film som viser kvinnelig seksualitet, og det fremstår radikalt å utforske kvinnelige seksuelle fantasier på lerretet.

I *Blind* utforsker Ingrid egen seksualitet, som er mangfoldig. Handlingen kretser ikke rundt én bestemt hendelse som det ofte gjør; for eksempel å få mannen, hvor filmens handling ofte sirkulerer rundt forførelsessekvenser. Ingrids seksualitet er aktiv, rikholdig og nyansert. Det som er uvanlig med *Blind* er at Ingrid *har* mannen hun begjærer. De er allerede gift. Ingrids nylige blindhet gjør at hun ikke føler seg sett av ektemannen, særlig seksuelt. Ønsket om å bli sett er en menneskelig ting, og i *Blind* er søken etter visuell bekreftelse sterkt

tilstede. Derimot har Ingrid ikke mulighet til å få synlig bekreftelse på om hun er gjenstand for slike visuelle bekræftelser. Spørsmål som: ”Ser du på meg nå?” stilles, og hun uttrykker at hun synes det er rart å ikke vite om Morten smiler. Hans respons er at de må si til hverandre når de smiler, altså verbal bekræftelse.

3.8. Vinduet

Vinduet, har ifølge Mary Ann Doane en spesiell posisjon i forhold til sosial og symbolsk posisjonering av kvinnen - vinduet er grensesnittet mellom innsiden og utsiden, de feminine omgivelser til familie og reproduksjon, og den maskuline plass for produksjoner. Innenfor "kvinnefilmen" florerer det med bilder av kvinner som ser ut gjennom vinduer eller venter ved vinduer (Doane 1987: 288). En scene jeg spesielt ønsker å belyse er den hvor Ingrid kler av seg og stiller seg i vinduet, naken.

Kvinnene Doane beskriver står passive på sidelinjen, slik en del kvinnelige karakterer har blitt fremstilt. Ingrid kjenner på følelsen av passiv avmakt. I sitt indre har hun et sterkt ønske om å bli sett og begjært. Hun føler seg maktesløs, og velger å blottlegge denne frykten i vinduet. Ingrid eksponerer seg selv innenfor en selvbestemt ramme. Både filmens tilskuere og eventuelle kikkere i filmens univers, kan fra utsiden studere hennes ytre. Sett på avstand, kan hun minne om en fanget fugl som er presset inn mot vindusglasset.

Hjemmet har vært betraktet som kvinnens domene. Kvinner har siden de forlot huset og begynte å delta i arbeidslivet, hatt et ønske å komme *ut* av hjemmet. De satt og så ut gjennom vinduet og drømte om å ta del i samfunnet på utsiden. På film har representasjon ofte vært stereotypisk, men viser at hjemmet var kvinnens (ufrivillige) arena, påtvunget av mannens ønsker og behov.

Ingrids isolering er derimot frivillig, og hun frykter å gå ut. Før hun ble blind tok hun aktivt del i samfunnet. Yrket hennes var lærer, og hun var stadig å se utenfor husets fire vegger. Selvisoleringen startet da hun ble blind. Morten forsøker å presse henne til å bevege seg ut av leiligheten, men han mislykkes. Hun vil bli værende i hjemmet. En slik ombytting av roller oppleves som uvanlig. Han er drivkraften for å få henne ut av leiligheten og inn i samfunnet igjen, mens hun motarbeider dette.

Ingrids frykt krisemaksimeres og projiseres gjennom fantasien over på karakteren Elin. Denne fantasikarakteren trer ut av husets komfortable, men klaustrofobiske vegger, for så å miste fotfeste og bli ydmyket foran fremmede. I tillegg er hun uvitende om at hennes

privatliv eksponeres. Når Ingrid derimot til slutt tar steget ut, blir hun godt tatt imot av en fremmed på gaten. Han forklarer henne på en forståelsesfull måte hvor hun kan finne nærmeste apotek. Her kjøper hun en graviditetstest og finner deretter veien hjem på egen hånd. Frykten for å forlate leiligheten viste seg å være grunnløs.

3.9. Voyeurisme

Regissør Eskil Vogt forteller i et intervju at *Blind* handler mye om *film*. Deler av det han synes er interessant med blindhet er å hele tiden måtte forestille seg bilder; når man hører lyder vil man visualisere seg frem til lydkilden; man er hele tiden prisgitt det å endre de mentale bildene for å danne seg et inntrykk av verden rundt seg. Da befinner man seg i et mørke hvor bilder hele tiden flikker forbi – som på en måte har en filmatisk essens (Kristiansen 2014). Filmen er bygget opp rundt scener som handler om å se eller bli sett og blikk, som alle er grunnleggende filmatiske elementer.

Et annet filmatisk grunnleggende virkemiddel er klippet. Klippet er ikke tilstede i vår persepsjon av verden, men finnes i vår tanke- og drømmeverden. Små klipp er essensen i åpningssekvensen, som viser Ingrids tanker, og hvordan hun øver seg på å huske hvordan ting ser ut. Stadige avsporinger oppstår i tankemønsteret hennes. For eksempel forsøker hun å huske hvordan Paleet i Oslo ser ut, men oppmerksomheten hennes glir over på en kvinne som støter inn i en glassdør. Denne sekvensen illustrerer hvordan vi alle hopper fra en tanke til en annen, som en tankerekke.

Blind ser altså *med* Ingrid. Samtidig ser filmen *på* henne – også den nakne kroppen. Hun blir gjenstand for kameraets søkende og nærgående observasjon i store deler av filmen. Dette antyder et annet gjennomgangstema; voyeurisme. Ingrids fantasier preges ofte av sterk kikkerlyst, som utgjør en motpol til sløret av ”ingenting” som har lagt seg over øynene hennes; det skapes et rom hvor driftene får utløp, selv om hun ikke lenger kan *se* det kroppslige.

Med Ingrids fortellerstemme introduseres vi for karakteren Einar, som har et intenst forhold til pornografi. Han nedlaster betydelige mengder, for deretter å slette alt i selvforakt. I neste øyeblikk har han igjen startet oppsamlingen på harddisken. Einar minner om Rino (Nils Jørgen Kaalstad) i *Fatso* (Fröhlich 2008), som tilbringer sine dager i isolasjon for å se pornografi og onanere.

Med Ingrids stemme på lydsporet ser vi bilder av Einar foran dataskjermen. Han studerer eksplisitte bilder av ulike pornosekvenser. Introduksjonssekvensen av Einar varer i ca. fire minutter. Bildene skifter mellom Einar, pornoscener og til slutt flere korte klipp av forskjellige kvinner på gaten i Oslo. Bildene fra pornofilmene er eksplisitte og viser blant annet undervannssex, oralsex og onanerende kvinner. Det er få fiksjonsfilmer som har så tydelige pornografiske bilder som vist i *Blind*. Nyere eksempler er *Nymphomaniac* (von Trier 2013) og *Love* (Noé 2015), men her er pornoskuespillere innleid for å utføre de pornografiske scenene i de ulike filmene. I *Blind* har regissøren muligens benyttet pornosekvenser som allerede eksisterte på nettet. Å bli eksponert for disse bildene er svært uventet, da dette er uvanlig i dramasjangeren. Den konvensjonelle ikonografien til pornografi som sjanger, inkluderer ifølge Linda Williams blant annet (oftest) kvinner som onanerer, heteroseksuelt samleie og oralsex. Ikonografi er mønster av visuelle bilder man forventer å se i en gitt sjanger. I pornografi forventer vi å se nakne kropper engasjere seg i seksuelle akter (Williams 1990: 126-128).

Eksil Vogt begrunner valget med at han ønsket å sette søkelyset på den ekstreme tilgangen til porno som Internett gir mulighet for. Han mener at gjennom å vise akkurat hva Einar ser på – og viser hans utvikling av fetisjer – belyses det enorme spennet av hva som finnes på nettet. De som er ensomme har endeløst mye tid til å gå inn i dette universet. Vogt ønsket å belyse dette i filmen på en kompromissløs måte (Vikaas 2014).

Det er Einar-karakteren som tilsynelatende sitter og ser på disse pornofilmene, men han er en av Ingrids oppdiktete karakterer. Scenen utspiller seg altså gjennom Ingrids kvinnelige blikk. Pornografi er i de senere år omtalt som den arketyperiske mannlige sjanger – som det mest ekstreme eksempelet på hva kvinner finner avskyelig vedrørende mannlig makt (Williams 1990: 4).

Avhengigheten av pornografi fører Einars tvangsmessige masturbering, og i tillegg er han en voyeur. Gjennom sine vinduer observerer Einar i smug Elin gjentatte ganger, og han pantomimer hennes kroppsspråk. Da han oppdager at hun er blitt blind, utvikler han en fetisj for blinde - *Amaurophilia* som er en seksuell preferanse dersom partneren er blind, eller har bind for øynene.

Det kan virke som om Ingrid har murt Einar inn i en slags selvbevisst isolasjon, som han ikke makter å bryte ned. Blindheten føler hun er svært avgrensende og isolerende. Noe som igjen fører til en eksistensiell krise, en intens følelse av ensomhet. *Blind* skildrer en manns intense forhold til pornografi som en ekvivalent til blindhet i forhold til menneskelig

nærkontakt. En slags berørings blindhet. Ingrid forteller dette på lydsporet: ”Kvinnekroppen hadde ikke lenger noe mysterier for Einar rent visuelt. Han kunne øyeblikkelig kategorisere kroppen som passerte ham på gaten. Det eneste Internett ikke kunne fortelle han var hvordan det ville kjennes ut med alle disse kroppene hvis han fikk ta på dem. Eller hvis de tok på ham”.

Dette leder meg over til metanivået i filmen. Enkelte motiver i *Blind* er per definisjon *urfilmatiske*. Voyeurismen som er underliggende i alt; leiegården hvor folk iakttar hverandre gjennom vinduene, konseptet med avstand og visuell opphisselse – som kobles til den blindes kikkerlyst. En kikkerlyst som kun kan imøtekommes gjennom det mentale, ettersom blikket er borte. Hun har trang til å skape fantasier om mennesker rundt seg, også seksuelle fantasier. Man kan nærmest få inntrykk av at hun anvender denne tilstanden av totalt og vedvarende mørket, til å utvikle fetisjer. Ingrid søker stadig etter sanselig bekreftelse, som en konsekvens av blindheten. Hennes fantasier utløper fra behovet for at mannen skal betrakte henne på en samsvarende måte. For pornografi er det mannlige blikk *par excellence*.

3.10. Bekreftelse

Sluttsekvensen er tvetydig. Ingrid har i løpet av filmen vist usikkerhet overfor Mortens følelser for henne. Hun frykter at han skal gå fra henne (”Ingen er sammen med noen med problemer, ikke i lengden”), og gjerne til fordel for en annen kvinne. Deres planer om å starte en familie ble satt på vent og ifølge Ingrid har Morten uttalt: ”Sykdommen din er arvelig. Vil du risikere at barnet ditt skal få oppleve alt som du har vært gjennom?”. Når Ingrid fremlegger den positive graviditetstesten for Morten, uttrykker han stor glede. Reaksjonen hans kan forstås som en bekreftelse for Ingrid, at han vil være med *henne* og starte en familie med *henne*. Usikkerheten omkring deres fremtid sammen minskes. Jeg synes det problematisk at en manns bekreftelse skal være den lykkelige slutten for den kvinnelige karakteren. Jeg anser ikke dette for å være en tilfredsstillende avslutning. Dermed velger jeg å ha en åpen forståelse inn mot avslutningen. Særlig på grunn av neste scene som kan anses som epilog.

Her reiser Ingrid seg fra stolen og går målrettet mot Morten. Hun legger seg ned på gulvet foran ham, og lar ham betrakte henne mens hun onanerer. En måte å tolke handling på er at Ingrid har begynt å tenke fetisjistisk rundt egen blindhet som en måte å håndtere egen situasjon på. Hun kan ikke se ham, men han kan se henne, som en ekte voyeur.

Jeg anser derimot dette for å være et rop om å bli sett, fra Ingrids side, i tillegg til ønsket om å bli begjært av Morten. Hun bekrefter gjennom handling at hun fortsatt er en seksuell person. Dette fordi Morten ikke lenger ser henne på den måten hun ønsker, og hun mener han føler seg *forpliktet* til å gi henne et sexliv. Med denne handling gjør hun krav på hans oppmerksomhet, og demonstrer at hun er den samme på tross av handikappet.

Min egen tolkning gir altså rom for ulike løsninger. En lykkelig slutt gjennom bekræftelse fra en mann finner jeg utilstrekkelig, og i utakt med filmens progressive kvinnelige hovedrolle. Isolert fra sluttsekvensene, uansett hvordan disse tolkes, er Ingrid en beundringsverdig kvinnerolle. En kvinnekarakterer med flere fasetter og ikke låst i en type rolle. Hun presenteres som et helt menneske, med mange ulike ønsker og utfordringer. Ingrid fremstilles både sårbar og sterk, usikker og med en mangfoldig seksualitet. Preget av frykt, benytter hun fantasier og humor for å komme seg gjennom sin eksistensielle krise. Ingrid er et menneske som famler i mørket, og finner veien ut.

Ett eies som du ei kan skjenke; det er ditt eget indre selv

Brand i *Brand* (Ibsen 2005: 529)

4. Analyse av *De nærmeste* (2015)

”Ikke gå fra meg”

(Charlotte i *De nærmeste*)

4.1. Charlotte

I *De nærmeste* møtes halvsøsknene Charlotte (Ine Marie Wilmann) og Henrik (Simon J. Berger) i voksen alder. Storebror Henrik ble forlatt av deres felles mor da han var liten. Morens (Anneke von der Lippe) stadige neglisjering av Charlotte og det at hun forlot Henrik, har ført begge halvsøsknene ut i desperasjon etter nærhet og tilhørighet. Ingen av dem vet hva søskenkjærlighet innebærer, og i forsøk på å oppnå nærhet innleder de et incestuøst forhold.

Hovedfokuset mitt i denne analysen vil være på den kvinnelige protagonisten Charlotte. Et av de viktigste temaene i *De nærmeste* er familierelasjoner, og dermed blir det naturlig å rette et søkelys i denne retning. Følgelig blir det nærliggende å se på morens og Henriks rolle, men med hovedfokus på deres relasjoner til Charlotte. Temaer som skam og identitet vil trekkes spesielt fram, da disse henger nært sammen med familierelasjonene. I søken etter egen identitet, kopierer Charlotte andre rundt seg og dette vil jeg diskutere nærmere.

Denne analysen vil dermed omhandle temaene filmen skildrer, og i mindre grad handle om filmens form, i motsetning til analysen av *Blind*. Dette er et bevisst valg da jeg anser tematikken i *De nærmeste* for å være mer fremtredende og interessant enn selve formen. Jeg vil likevel se nærmere på symbolikken i forhold til speil i filmen, og dens formmessige betydning. Nærbildet mener jeg er essensielt for vår oppfatning av Charlotte og særlig i betydning av å komme nær henne, både fysisk og psykisk. Jeg vil derfor trekke inn slike formmessige elementer der det er naturlig for den tematiske analysen.

4.2. Identitet og kopiering

Filmens første bilde viser protagonisten Charlotte i en kroppspositur identisk med en statuett inne på psykologens kontor. Hun får øye på statuetten og blir vår at hun selv innehar samme positur. Charlotte får et halv resignert, halvt inneforstått smil, som om hun innser at hun

nærmest automatisk kopierer sine omgivelser. Charlotte har ingen egen identitet, noe som blir et viktig tema i filmen. Statuetten kan sies å være et symbol på hennes avmakt i forhold til dette.

Etterligning og kopiering er løpende motiv i *De nærmeste*, og dette illustreres tidlig i filmen. I talen som forlover til bestevenninnen Marte (Silje Storstein), sier Charlotte: ”Jeg skal fortsette å kopiere deg”. Kopiering er allerede fremtredende. Charlottes antrekk er nærmest identisk med Martes. De har begge på seg hvit kjole og Charlotte har blomster i håret, mens Marte har brudeslør. Begge har røde lepper og oppsatt hår. Videre i talen forteller Charlotte om hennes første møte med Marte. Hun opplevde Marte som veldig kul: ”Og så tenkte jeg bare at hun der skal jeg bli venn med. Hun der har jeg lyst til å *være*. Og det tenkte jeg første gang jeg kom hjem til deg og. Her har jeg lyst til å *være*”. Talen blottlegger et sårt bilde av Charlottes forhold til sin venninne. Samtidig har den en merkelig undertone, hvor Charlotte innrømmer å forfølge Marte.

Det inderlig store behovet for å være ønsket, preger Charlottes identitet og væremåte. Hun ser at Martes familie også bryr seg om henne, og at venninnen selv er på vei til å starte egen familie. Frykten for å være uønsket gjør at hun klamrer seg til folk, helt til bristepunktet blir nådd. Dette illustreres spesielt godt i scenen hvor Charlotte besøker Martes hjem. Hun innrømmer viten om Martes svangerskap, og sier: ”Er det ikke litt tidlig da? Er du sikker på at du vet hva du gjør? (...) Jeg synes det er så rart å se for meg at du skal bli mamma”. Kommentarene sårer Marte, og Charlotte unnskylder seg og sier: ”Jeg vet ikke hva jeg skal gjøre”. Uttalelsen omfavner svært mye. Hun vet ikke hva hun skal gjøre med broren sin, hva hun skal gjøre med livet videre, hva hun skal gjøre med familien sin osv. Charlotte har svært begrenset kontroll over det meste hun foretar seg.

Martes kraftige reaksjon lyder: ”Nei, du vet ikke hva du skal gjøre. Du vet ikke det. Nå må du faen meg slutte. Jeg orker ikke mer. Du, du... du er for mye”. Denne plutselige vendingen i venninnerelasjonen kan oppleves som svakt motivert. Jeg mener derimot det er en forståelig reaksjon fra Martes side. I løpet av filmen har Marte gjentatte ganger stilt opp for Charlotte, og hun fremstår som en usedvanlig forståelsesfull venninne. Etter at Charlottes far dør, deltar hun som støtte i begravellesforberedelsene. Under gjestebudet etter bisettelsen oppdager Marte tilfeldigvis at Charlotte har stjålet et av ektemannens arvestykker, som de mottok i bryllupsgave. Idet Charlotte bryter sammen i gråt ved denne avsløringen, trøster Marte venninnen istedenfor å anklage henne. På dette tidspunkt i filmen har venninnene allerede startet å gli ifra hverandre. Forholdet til broren tar mesteparten av Charlottes tid,

mens Marte er stresset over at sin meksikanske ektemann ikke får godkjent sin utdannelse i Norge. I sin nye tilværelse som gift og gravid har Marte ikke lenger så mye til felles med Charlotte. Deres vennskap er basert på moro og lekenhet. Martes bristepunkt blir dermed nådd idet Charlotte stiller spørsmål ved hennes evner som mor. Nå innser Marte at tiden er inne til å støte Charlotte fra seg. Hun angriper det svakeste punket, nemlig behovet Charlotte har for tilhørighet til Martes familie. Det er brutalt, men Marte innser nødvendigheten av å gjennomføre dette for alle parter.

Charlotte er en person som krever mye, og har lite å gi tilbake. Desperat etter å fylle et sjelelig tomrom evner hun ikke å imøtekomme eget behov. Følgelig fremstår hun krevende og ustabil for sine nærmeste. Dette tydeliggjøres i Marte utbrudd: ”Du suger ut all energien av meg”. Behovet for bekreftelse og ønske om å bli sett, gjør Charlotte grenseløs. Vennskapet har linjer langt tilbake i tid, men Marte erkjenner at forholdet ikke lenger har en sunn karakter, noe som er hennes begrunnelse for utstøtingen.

Under bryllupsfesten prater Marte om den hvite og sorte svanen i balletten Svanesjøen. Dette har vært utgangspunktet for en dans barna tidligere har lært på danseskolen hvor Charlotte jobber. Svanene representerer to diametralt forskjellige personligheter. Denne henvisningen kan av noen oppfattes som at Charlotte har en splittet personlighet. Dette er ingen påstand fra min side, men hun kjemper tydeligvis med motstridende ønsker og begjær. Hun både vil, og ikke vil, ha nærhet til moren. Hun vil ha Henrik nær seg, men vet ikke hvordan. Det er vanskelig å unngå å lede tankene til *Black Swan* (Aronofsky 2011), der en splittet hovedkarakter, med et problematisk forhold til sin mor, tilbringer store deler av tiden i et lokale som har likheter med Charlottes danseskole. Begge karakterene kjemper en indre kamp mot seg selv.

Frykten for avvisning er stor, og Charlotte vet ikke hvordan hun skal uttrykke sine ønsker. Nesten ingenting sies uten et ledsagende smil eller fnis. Tragiske hendelser formidler hun med et mekanisk og anstrengt smil. Dette gir paradoksale utslag i scenen hvor Charlotte oppsøker Henrik i søken etter trøst. Mens hun formidler den tragiske nyheten om farens død, klarer hun ikke la være å smile. Dette er en konsekvens av at hun har store vansker med å beskrive reelle følelser og behov. Både overfor seg selv og i forhold til andre.

4.3. Familierelasjoner – del 1 – Moren

Moren er i *De nærmeste* en selvstendig rolle. Jeg anser den som en svært interessant birolle, og har ønske om å utforske relasjonen mellom den kvinnelige protagonisten og hennes mor. Moren er ikke en sentral del av Charlottes liv, men er en viktig brikke for vår forståelse av Charlottes valg. Anna er en morskarakter som skiller seg ut i norsk film sammenheng. Rollefiguren fremstår som en sjelden morsskikkelse fordi tilnærmet samtlige valg hun foretar utløper fra egoistiske hensyn. Hun fremstilles med en kompleks skjørhet, og det som gjør henne til et ”monster” i morsrollen, er en fryktinngytende blanding av intellektuell styrke og følelsmessige blokkeringer. I motsetning til Jenny-karakteren i *Eventyrland* som gjør alt hun evner for å innta en aktiv morsrolle, prøver Anna-karakteren å unngå denne rollen.

Innen feministisk filmteori har morsrollen vært svært omdiskutert, og E. Ann Kaplan ansees innen dette feltet å være en pioner. I artikkelen ”Is the Gaze Male?”, ser Kaplan moderskapet som en plass hvor man kan starte å reformulere kvinners posisjon. Dette kun fordi menn ikke har forholdt seg til moderskapet verken teoretisk eller i den sosiale sfære (for eksempel ved å gi gratis barnepass, gratis aborter, fødselspermisjon, osv.). Kaplan mener moderskapet er et av områdene som har blitt etterlatt som ganske vagt, og åpner derfor for muligheter til å revurdere kjønnsforskjellene (Kaplan 2010: 217-218).

Kaplan argumenterer i teksten “The Case of the Missing Mother. Maternal Issues in Vidor’s *Stella Dallas*”, at relativt få Hollywood-filmer gjør moren sentral, men henviser henne istedenfor til periferien i historien hvor fokuset er på en mann, sønn eller datter. Hun mener de dominerende paradigmer er først den gode mor, som tar seg av alle, og selvfornektende ”husets engel”. Totalt investert i mann og barn, lever hun gjennom dem og er marginal i handlingen. Det neste paradigme er den dårlige mor, eller heksen. Sadistisk, sårende og sjalu, nekter hun å tre inn i morsrollen og krever sitt eget liv. På grunn av hennes ”onde” oppførsel, tar denne moren ofte kontroll over handlingen, men blir straffet for sine overtredelser av det ønskede patriarkalske idealet; den gode mor. Den tredje rollen er den heroiske moren, som lider, men holder ut på grunn av mann og barn. En utvidelse av den gode moren, som innehar de samme hellige kvaliteter, men er mer sentral i handlingen. I motsetning til den dårlige moren, har hun ikke egoistiske målsettinger, men ønsker å oppnå det beste for familien. Den fjerde, og siste morsrollen, er den dumme, svake eller forfengelige moren. Oftest er hun å finne i komedier, hvor hun latterliggjøres av både mann og barn, og blir generelt hånet og undervurdert (Kaplan 1990: 128).

Vårt første møte med Charlottes mor Anna, er når Charlotte besøker faren på sykehuset. Etter en kort ”hei” utveksling, blir Charlotte nærmest overfalt med rapporter om morens akademiske bragder: ”Jeg fikk A på eksamen. Ikke så verst ved siden av en full jobb”. Deretter leser hun et utdrag fra oppgaven sin [egen oversettelse]:

”*The Virginian* av Owen Wister oppfattes ofte som en romantisk skildring av det perfekte forhold mellom den ideelle mann og den ideelle kvinne som møtes, forelsker seg og gifter seg. Den mannlige protagonisten får en suksessfull karriere. Mens den kvinnelige hovedpersonen får masse barn. Tompkins poengterer at historien om Molly og mannen fra Virginia, historien om det heteroseksuelle paradiset, er det Wister ønsker å tro på.”

Dette første møtet tydeliggjør stemningen mellom mor og datter. Gjennom sin oppgave beskriver moren at hun ikke tror det perfekte heteroseksuelle forhold består i at kvinnen skal fungere som verpehøne, mannen: ”he’s a horse”, som hun uttaler. Det etableres at hun har fulltidsjobb ved siden av studiene, og tydeligvis briljerer på begge felt. Det er innlysende at hennes intellektuelle prestasjoner er viktige for henne. Denne scenen er egentlig mer en monolog fra morens side. Charlotte kommer ikke til orde, hun får kun bidra med kort respons til det moren sier. Anna søker konstant ros og bekreftelse på egen fortreffelighet, og det fremstår som å være hennes primære måte å forholde seg til datteren på. Når hun har fullført opplesningen av oppgaven, gir hun Charlotte en gave fra New York og ”må komme seg avgårde”.

Med utgangspunkt i Kaplans mors-paradigmer, kan Anna kategoriseres som den dårlige mor. Ikke fordi hun fremstår som sadistisk og sjalu, men hun har tydelig manglende omsorg overfor både Charlotte, ved manglende tilstedeværelse, og ved å ha forlatt Henrik. Morsrollen blir for henne sekundær i forhold til jakten på en suksessfull karriere og intellektuelt mangfold. Omgangskretser hvor hun i større grad oppnår annerkjennelse og bekreftelse prioriteres. Morens univers, identitet og mestring er knyttet til prestasjoner, og ifølge Charlotte har hun alltid et nytt prosjekt på gang. Denne evige jakten på suksess har gått på bekostning av barna. Ensomhet preger Charlottes liv, noe som har utviklet seg til å bli et sterkt behov om å være ønsket.

Anna vil derimot ikke konfronteres med sitt behov for applaus, noe som resulterer i at hun ved flere anledninger skyver Charlotte foran seg. Eksempelvis blir sammenkomsten etter

begravelsen til Charlottes far, et utstillingsvindu for morens ferdigheter som sanger. Komplementene hun mottar for sitt talent, fører til at hun at bortforklarer oppvisningen for ikke å virke narsissistisk. Skylden faller på Charlotte. Anna sier det var Charlotte som oppfordret henne til å synge. Den falske beskjedenheten avsløres da Charlotte bemerker at hun ikke kan huske å ha sagt dette.

Innrømmelse av feil er problematisk for Anna. Hun finner unnskyldninger for sine handlinger og tar ikke ansvar. Bortforklaringen med at hun kun var nitten år da hun giftet seg, og derfor forlot Henrik da han var liten gutt, er et eksempel på dette. Hun rømmer fra situasjoner hun ikke takler. Anna fortsetter å forlate Henrik ved gjentatte anledninger. Da hun en dag uanmeldt ankommer leiligheten til Charlotte, forstår hun at Henrik befinner seg i leiligheten. Denne pressede situasjonen gjør at hun flykter, og forlater Henrik nok en gang.

Litteraturviter og feminist Toril Moi er spaltist i *Morgenbladet*, og har skrevet hvordan kvinner som velger å ikke få barn blir dømt som moralsk uverdige narsissister. Etter hennes mening foregår debatten om frivillig barnløshet i Norge på et lavt nivå, og at reproduktiv frihet er en grunnleggende feministisk verdi. Uansett om man velger å få eller ikke få barn (Moi 2015). Selv om Moi er litteraturviter, og at hennes spalte også handler om frivillig barnløshet, anser jeg at innholdet har overføringsverdi til denne analysen. Dette fordi Anna ikke opplevde en reproduktiv frihet, men snarere følte seg tvunget inn i morsrollen. Noe som senere ledet til at hun senere forlot sitt førstefødte barn.

Morskarakteren i *De nærmeste* er et eksempel på en mor som ikke er altruistisk og selvoppofrende. Det sies implisitt at Henrik ikke var et planlagt barn, og at Anna ikke klarte å tilpasse seg morsrollen. Hun forteller datteren at hun ønsket å være en god mor for henne, men fikk det ikke til. Moi skriver at det legges press på kvinner om å få barn, og spørsmål stilles når de velger det bort. Men alle foreldre er ikke gode foreldre, som hun påpeker. Dersom alle foreldre var så gode som den rådene morsideologien som Moi henviser til, ville det vært vanskelig å forklare hvorfor mange voksne sliter med traumatiske konsekvenser fra en vanskelig barndom – ”foreldreskap i og for seg er ikke et kriterium for moralsk høyverdighet” (Moi 2015). Det kan oppfattes som at Anne ble mor ufrivillig da hun var svært ung, og følte seg muligens presset til å ”forsøke en gang til”. Charlotte skulle være en ny start, men bekreftet derimot Annas mistilpasning i morsrollen. Presset fra samfunnet om å være en (god) mor, fikk kanskje Anna til å føle seg tvunget inn i morsrollen med manglende suksess. Som Moi skriver ”(..) det er både uklokt og respektløst å skape et samfunn der kvinner fremdeles presses til å føde barn enten de vil det eller ikke” (Moi 2015).

I tillegg kan litteraturviter Christine Hamms forskning på moderskapet i norsk skjønnlitteratur anvendes til å belyse morsrollen her. Hun trekker frem den franske teoretikeren og feministen Julia Kristeva som argumenterte at kvinner ikke har ord for å beskrive sine erfaringer som mødre. Ifølge Hamm er kvinnes stemmeløshet i dagens litteratur fremdeles fremtredende. Hun sier flere norske, unge forfattere beskriver *moren* som i en narsissistisk krise. Blant annet trekker Hamm frem Ørstaviks bok *Kjærlighet* fra 1997, hvor moren Vibeke, ønsker en liberal oppdragelse av barn og derfor ikke ønsker å kontrollere sønnen mer enn nødvendig. Romanen ender med at han trolig fryser i hjel på trappen utenfor huset, fordi Vibeke tror han ligger i sengen og sover, og døren er låst. Med denne romanen kritiserer Ørstavik samfunnet for ikke å ha tid til barn, og for å dekke dette bak det politisk korrekte idealet om en demokratisk oppdragelse (Kvalvaag 2007).

Anna er tydeligvis en mor som ikke har tatt seg tid til barna sine. Hun overlater barnas liv til dem selv, og hun tar liten del i det, fordi hun er for travel. Ambisjonene opptar all tiden hennes idet hun ”alltid har et nytt prosjekt på gang”. Moren har ikke tid til annet enn det hun har bestemt seg for. Hun ser ingen hensikt i å stille opp for barna, uansett når og hvor de skulle ha behov for hjelp. Det å stikke av, og dermed svikte totalt, blir resultatet.

Morskarakteren i *De nærmeste* er et bilde på ødeleggelsen som kan oppstå ved at to motstridene krav kolliderer; presset fra samfunnets vedtatte normer om hva en kvinne burde være – en god mor, og individets egne ønsker og karriereambisjoner. Anna ønsker å være noe annet enn mor. Jeg mener det er grunnlag for si at filmen utvider perspektivene knyttet til mors-paradigme ”den dårlige mor”. Morskarakteren i *De nærmeste* har ikke intensjon om å være en dårlig mor, men hun har vært en fraværende mor som har alltid satt egne ønsker og behov i første rekke. For Henrik har hun vært fysisk fraværende, mens for Charlotte har hun vært følelsesmessig fraværende som omsorgsperson. Moren har verken klart å se eller bekrefte datteren. Det har derimot vært Charlotte som har vært den rosende, støttende og bekræftende rolleinnhaver i denne familierelasjonen. Anna unnskylder seg med at hun ikke fikk til å være mor, men som til tilskuere sitter vi med anelser om at hun neppe har prøvd i særlig grad. Ageringen har kun vært ut fra egoistiske hensyn, og hun har latt andre ta konsekvensene av egne valg. Morskarakteren oppleves som en egoistisk kvinne med liten omsorgsevne.

4.4. Familierelasjoner – del 2 – Henrik

Charlotte har, i likhet med moren, et intenst behov for bekreftelse. Moren søker bekreftelse utenfor familien, Charlotte ønsker bekreftelse innad i familien. Her svikter Anna datterens behov totalt. Charlotte har dermed utviklet et enormt behov for å bli godtatt og oppleve fellesskap utenfor egen familie. Behov som i stor grad har blitt ivaretatt av Martes familie.

Tidlig i filmen får vi vite at Charlotte har en halvbror hun aldri har møtt. En dag dukker han opp i dansestudiet hvor hun jobber. Charlotte later som hun ikke vet hvem han er, og spør om hun kan være til hjelp. Henrik ytrer nysgjerrighet vedrørende hennes arbeidsplass, men endrer plutselig samtalens karakter ved å be henne slutte å snike rundt huset hans, og at hun og den jævla moren hennes skal holde seg unna. Under utskjellingen står Charlotte målløs. Idet Henrik går ut, kommer Marte inn i rommet. Hun spør Charlotte hvem det var, og svaret lyder kort: ”Broren min”, samtidig som Charlotte løper etter. Jakten stanser rett utenfor dansestudioet, uten resultat. Reaksjonen til Charlotte er uvanlig. De færreste hadde løpt etter noen som hadde bedt dem holde seg langt unna. Scenen viser tendenser til Charlottes grenseløshet, som eskalerer gjennom filmen. På tross av utskjellingen virker det som hun opplever Henriks besøk som en slags bekreftelse – han *har sett* henne. Charlotte har oppsøkt ham utenfor hans hjem, uten å tørre å ta direkte kontakt. Hans oppsøkende inntreden på danseskolen resulterer i at hun tør å forsøke seg på kontakt igjen.

Charlotte oppsøker på nytt Henriks hjem. Her blir hun tatt imot av Henriks kone, som ønsker henne velkommen inn. Henrik viser liten interessere for besøket, men bifaller konens forslag om at søsknene burde gått ut og tatt en øl. Henrik fremstår kald, manipulerende, hard og dominerende. Han legger press på søsteren, og møter liten motstand. Den kommanderende tonen fører til at Charlotte dunker hodet sitt hardt i bordet. Begrunnelsen er at han er lei av nachspielet de har presset seg inn på, og dette leder Charlotte inn i en absurd situasjon. Søsknene forlater leende de sjokkerte festdeltakerne. Deres første kyss oppstår etter hans initiativ. Kysset leder videre inn i det tabulagte seksuelle forholdet som oppstår mellom dem. Følelseløsheten som preger ham blottlegges i en senere sekvens, hvor han i en bisetning forteller han har forlatt konen, uten å vise verken sorg eller anger.

Begge søsknene lider av emosjonell sult som konsekvens av morens svik. De har ikke andre søsken, og forstår ikke hva søskenrollen innebærer. De prøver seg frem for å finne ut av relasjonen. Først forfølger de hverandre - Charlotte gjennom å snoke utenfor Henriks hjem, og Henrik, ved å lete seg fram til hennes arbeidsplass. De utvikler et slags vennskap første

gang de er ute og drikker sammen. Charlotte tar halvbroren med til sykehuset for å besøke hennes far. Begge ler godt da Henrik kaller Charlotte *syrran*. Deretter utvikler dette vennskapelige søskenforholdet seg til et seksuelt/kjæreste-aktig forhold.

For Charlottes del betyr tiltrekning tilhørighet. Alt ved Martes familie tiltrekkes hun av; foreldrene, Marte og hennes bror Dag (Oddgeir Thune). Charlotte lengter etter en tilhørighet med sin halvbror Henrik – et sterkt behov om å være ønsket. Tiltrekningen mot ham forveksles med seksuell tiltrekning. Berøring har vært mangelvare i hennes barndom, og hun forveksler nærhet med sex. Frykten for avvisning er så stor at hun gir etter når Henrik kysser henne. Desperasjonen, i tillegg til søken etter nærhet blir fatalt sammenblandet med sex.

I *De nærmeste* vises det sterke motsetninger mellom elsk og hat. Forstår egentlig søsknene forskjellen? Elsker eller hater de hverandre? Det har tydeligvis vært sterk søskensjalousi fra Henriks side. Han innrømmer å ha oppsøkt huset til Charlotte og Anna, da han var atten år, på leting etter sin mor. Han ble først klar over at han hadde en lillesøster idet Charlotte åpnet døren. De utvekslet noen korte setninger, og Charlotte fortalte at moren lå og sov. Uten å ha oppnå kontakt med moren, returnerer Henrik til Sverige. Henrik innrømmer overfor sin søster dette hatet han følte i det øyeblikket, fordi han opplevde at hun hadde tatt hans plass. En mulig årsak til dette seksuelle forholdet kan fra Henriks side være en slags hevn, både på Charlotte og moren. Henrik fornemmer kanskje at halvsøsteren har hatt det liv han ønsket for seg selv, sammen med moren. Fra Charlottes side, oppleves ønsket om nære familiære forhold som drivkraft for kontakten.

Vi blir vitne til at når søsknene er sammen glir de automatisk over i ulike rollespill. Eksempelvis i festlige sammenhenger og romantisk hotellopphold, glir de inn og ut av disse selvvalgte rollene. Spillet kan omfatte roller som nygifte, kjærester eller turistpar. Dette rollespillet får overskridende dimensjoner ved at søsknene på et tidspunkt nærmest kan oppfattes som samboere, i og med at Henrik flytter inn til Charlotte med sin lille sønn.

Den siste baderomsscenen innleder til søsknenes avsluttende utprøving av forholdet. Henrik er flagrant forbannet på at Charlottes kjæreste er kommet tidligere hjem fra turné. Kjæresteforholdet er holdt hemmelig for Henrik. Etter at Dag har forlatt leiligheten, tar Charlotte en dusj. Når Henrik er på vei inn i dusjen til henne, vrir hun seg unna i en bevegelse som indikerer at hun ikke ønsker kroppskontakt. Idet hun søkkvåt trer ut av dusjen, begynner hun å kle på seg. Indikerer disse handlingene at Charlotte nå har fått kontakt med følelsen av skam, etter kjæresten har kommet tilbake? Innser hun hvor feil forholdet til Henrik er? Etter

Henrik er ferdig med den lynkjappe dusjen, spør han henne hva hun egentlig holder på med. Svaret lyder: ”Ingenting”. Det klippes. Før Charlotte skal gå for å legge seg, lener hun seg inntil Henrik for å gi ham en klem. Han skubber henne unna. Til sitt forsvar bemerker hun ut at det kun var et ønske om å gi ham en klem. Etter et nytt forsøk dytter Henrik henne enda hardere bort, og hun stønner av smerte. De begynner å lugge hverandre i håret, og Henrik skubber Charlotte inntil baderomsveggen. Han kommanderer henne til å slutte, mens hun prøver å få ham til å slippe taket.

”Jeg hater deg. Du er helt ute”, sier Charlotte. ”Er *jeg* ute?” svarer Henrik. ”Ja, du er helt sjuk i hodet. Jeg hater deg”. Disse ordene får Henrik til å trekke seg tilbake, mens hun unnskylder seg. Henrik dasker henne i ansiktet, som fører til at hun løper mot soverommet. Det hele eskalerer i en slåsskamp i sengen hvor de klyper, knuffer og slår hverandre. Til slutt tar Henrik kvelertak på Charlotte. Når han slipper taket gisper hun etter luft. Hele denne scenen oppleves som en barnlig slåsskamp mellom unge søsken. Charlottes ”jeg hater deg”, er noe barn sier når de er sinte og frustrerte på sine søsken. Lugging og klypning er typisk i slåsskamper mellom barn. Dette er noe ingen av dem har fått utløp for da de var små, og nå tester de hverandres grenser.

Da slåssingen er over startes kryssklipping mellom Charlotte som ligger og gisper etter luft, og hennes stønning i en sexakt med Henrik. Denne marerittaktige sexscenen er vond å bevitne. Vi ser deres desperasjon etter tilhørighet gjennom seksuell aktivitet, og et selvdestruktivt behov for forening. Bildene er akkompagnert av melankolske, dystre toner. Flere lydeffekter er også lagt på lydsporet. Disse lydbroene mellom klippene kan blant annet oppfattes som noe som sluker noe(n). Dette kan være en indikasjon på at de begge oppslukes og mister seg selv i prosessen. Lydene kan også sammenlignes med noe som kan høres i skrekkfilmer. Da som et usynlig monster som lurar i bakgrunnen. Lydbildet kan også tolkes som rovdyrbrøl, vekkelsen av urinstinkter i form av vold, kamp, overlevelsesinstinkt. Begge kjemper for egen identitet i denne uforståelige grenseløsheten. Den påfølgende bakgrunnsmusikken illustrer et tomt og dødt ødeland. I dette landskapet befinner en knust Charlotte seg, vel vitende om at følelser og opplevelser med Henrik har vært feil. Det eventuelle hevnmotivert fra Henriks side kan bli synlig her, da han følelsesløs forlater Charlotte, etter hun sårt ber ham om å ikke gå fra henne.

Uansett hvordan lydene tolkes forteller scenen mye om Charlotte og Henrik. Uforstående om hva deres søskenrolle skal innebære, blir vi vitne til svingninger mellom søskenaktig slåssing og sex i en fysisk og psykisk kamp, hvor de tester hverandre til det

ytterste. I prosessen mister Charlotte seg selv, og blir til slutt liggende i et tomt ingenmannsland. Den ønskede nærheten til broren klarer hun ikke oppnå, og frykten for å bli forlatt er det eneste som blir igjen. Den påfølgende scenen er brutal i Charlottes blottlegging av egen ensomhet.

4.5. Skammen

Henrik har forlatt henne. Ansiktet hennes uttrykker sorg, som forsterkes av de minimalistiske, triste tonene på lydsporet. Musikken fortsetter i neste bilde gjennom en lydbro. Nå er Charlotte i kostyme, og gjør ungene klar for danseforestilling. Stemmen hennes er nærmest uhørlig over musikken, men hun sier til ungene at de må huske å smile. Når hun danser med ungene ser hun ut til å være glad og lykkelig, men dette er kun en maske. Husk alltid å smile. Det står som en ironisk kontrast til den mislykkede foreningen med Henrik. Her er hun to sjeler i samme kropp; innvendig ekstremt ulykkelig, utenpå demonstrativt glad. I den mekaniske popmusikken de danser til synges det: ”Have you never been out of yourself?”. Dette er beskrivende for hele hennes opplevelse med Henrik. På slutten av dansen løper alle barna ut til foreldre, slektninger og venner i publikum og klemmer dem. Charlotte står igjen, helt alene.

Morskarakteren i *De nærmeste* er fra en generasjon hvor selvrealiseringsprosjekter var essensielt. Generasjonen skapte noen barn som ble nektet grunnleggende fysisk kontakt, de ble oversett, og marginalisert. Dette skjedde fordi barna ikke ble prioritert i foreldrenes liv i løpet av noen avgjørende år. Morens neglisjeringen av Charlotte peker mot at hun definitivt kan omfattes i denne kategorien. For å illustrere dette kan en intelligent og intuitiv filmskaper som Anne Sewitsky belyse, et av vår tids siste tabuer – den største skam er å ikke være elsket.

Som i Sewitskys debutfilm *Sykt lykkelig* (2010), handler *De nærmeste* om foreldreløshet og skammen ved å føle seg uønsket. Mens hovedpersonen i debuten vokste opp i et fosterhjem, mangler Charlotte foreldre kun i overført betydning. Behovet for tilhørighet har hun imidlertid forsøkt å fylle gjennom å bli et nærmest fast medlem av bestevenninnens familie.

Charlotte har et enormt behov for å være ønsket og få bekreftelse på dette. Etter hun har funnet ut at moren forlot Henrik, spør hun moren: ”ville dere ha meg da?”. Det er ulikt Charlotte å uttrykke seg slik verbalt, men den desperate trangen til bekreftelse er vanskelig å skjule. Morens respons er grusom: ”Så slem du er”. Istedenfor å gi en etterlengtet bekreftelse

til barnet sitt, utøver Anna igjen anklanger mot Charlotte. Dette blir en repeterende situasjon der moren ikke håndterer den oppståtte situasjon, og forlater Charlotte som står igjen usikker og avvist.

4.6. Speiling

Charlotte lever med et innvendig kaos. Å uttrykke følelser er vanligvis svært vanskelig for henne, og hun bruker ofte dans som uttrykksform. Charlottes yrkesvalg speiler hennes ønske om å bli sett. I rollen som danselærer blir hun en rollemodell for barna. I denne rollen finner hun en plass hvor hun fremstår som naturlig og trygg. På en måte opptreer hun som en morsfigur. I tillegg til å være danselærer besvarer hun barnas spørsmål, irttesetter dem når det trengs og klemmer dem når de drar.

Ballett kan sees på som den ultimate figurkopiering. I andre idrettsaktiviteter som fotball, håndball, friidrett osv., lærer barna både teknikk og forståelse. I ballett derimot kopieres bevegelsene direkte fra læremesteren. Som ballettlærer blir Charlotte sett opp til som en rollemodell både av og for barna. Dette gir en etterlengtet pause i egen rollekopiering.

Sewitsky anvender et av filmspråkets mest grunnleggende byggesteiner, speil eller speilinger, på interessante måter. Speil er gjentakende motiv i *De nærmeste*. På Charlottes arbeidsplass finnes det speil over alt. I scenen hvor Charlotte og Marte danser Cats, kopierer de hverandres bevegelser i refleksjon fra speilene.

Scenografien oppleves ved første øyekast å ikke være særlig meningsbærende, men ved nærmere ettertanke fremstår speilingen svært viktig. Dette kommer godt frem i den påfølgende scene etter første sexscene med søsknene. Her blottlegges to skamfulle unge mennesker fanget i refleksjonene fra glassveggen. Dette forsterker følelsen av uvirkelighet etter det som har skjedd. Scenebildet fremstiller dem som delvis utviskede, noe som kan oppfattes som at de har visket ut grenser som ikke kan gjenopprettes. De kjenner i dette øyeblikk på tapet av et uopprettelig søskenforhold.

Slik utviskning finnes i flere av filmens scener. Et eksempel vises da kjæresten Dag skal reise på turné, og Charlotte blir stående på togperrongen etter avskjeden. Gjenskinnet i togvindue speiler Charlotte stående alene, fanget i ensomhet. Charlottes identitetsproblemer fører til at hun i stor grad eksisterer delvis gjennom andre, noe som defineres i det halvt utviskede bildet i togvinduet. Den delen av Charlotte som kjæresten ikke har tatt med seg står forlatt på perrongen.

Speil inkluderes også i baderomsscenen hvor Charlotte bryter sammen etter at Marte har oppdaget smykketyveriet. Speil er også med i alle scener som utspiller seg i dansestudioet, både når Charlotte møter Henrik for første gang, og når moren invaderer hennes private rom. I disse scenene står Charlotte vendt bort fra speilet, og vi ser hennes refleksjon fra baksiden. Alle disse hendelsene har stor betydning i hennes liv. Avsløringen av smykketyveriet er starten på Martes utstøtning av Charlotte. Møte med Henrik videreutvikler store forandringer i hennes liv, og konfrontasjonen med moren setter dype spor. Alle disse scenene etterlater Charlotte som en skygge av seg selv.

I andre scener er muligheten til å se seg selv utenfra, gjennom speilbildet, det viktigste. Minuttene før den siste sexscenen, hvor de står på badet sammen er et eksempel på dette. Henrik spør Charlotte hva hun driver med. Charlotte forsvarer situasjonen med et gjentatt ”ingenting”. Et tilsvarende eksempel er scenen fra hotellrommet når Charlotte står på badet, og stopper opp for å se på eget speilbilde. Hun blir stående med blikket hvilende på seg selv, nærmest som hun forsøker å finne svaret på hva hun driver med.

4.7. Nærbildet

I film kan vår kunnskap om karakterens indre liv sies å være begrenset. Tolkninger må gjøres ut fra personens mimikk og kroppsspråk for at vi skal klare å danne oss et bilde av deres motivasjon og følelser.

Store deler av tiden mangler Charlotte ord for å beskrive egne følelser og tanker. Ofte er dette et resultat av at hun ikke forstår hvorfor hun agerer som hun gjør. Ordløsheten resulterer i at vi som tilskuere ikke får adgang til karakterens indre sjelsliv via dialog. Sewitsky bruker ofte nærbilder av Charlotte slik at tilskueren, på tross av lite dialog, kommer fysisk og følelsesmessig nær henne. Scenen jeg særlig ønsker å se nærmere på er da moren kommer til Charlottes arbeidsplass, dansestudioet. Denne sekvensen mener jeg er en av de mest såre scenene i filmen, og er et tydelig eksempel på at empati kan skapes gjennom nærbilde.

Denne scenen virker å bekrefte felleskravet til film - menneskelige følelser. Dette ved hjelp av nærbildets unike evne til å fange opp, og skape disse emosjonene. Nærbildet har vært ansett som et fremtredende karakteristisk trekk for film, og anses å gjenspeile essensen av film. Filmforsker Mary Ann Doane beskriver nærbildet som et av de mest gjenkjennelige trekk av filmatisk diskurs og at det har fungert som en garanti for filmens status som

universalt språk (Doane 2003: 90). Den formalistiske teoretikeren Hugo Münsterberg er en av pionerene i filmteorien med sin bok *The Photoplay*. Ifølge ham fokuserer ikke nærbilder kun vår umiddelbare oppmerksomhet, men er en del av filmnarratives gjenkjennelige grammatikk (Sinnerbring 2009: 23).

Flere teoretikere har hevdet at film, gjennom nærbildet, har en unik evne til å fange menneskelige følelser og menneskers indre følelsesliv. Blant annet innførte Carl Plantinga begrepet ”empaticscene” (”Scene of empathy”) for å beskrive scener hvor nærheten og varigheten til nærbildet spiller en viktig rolle for å skape følelsesmessige høydepunkter og følelsesmessig engasjement med karakterer (Plantinga 2009: 126).

Innen klassisk filmteori har nærbildet blitt beskrevet som en teknikk med evne til å vinkle oppmerksomheten, intensivere følelser og synliggjør ting som er usynlige uten kamera på en umiddelbar måte. Film som medium kan dermed synliggjør ting som uten mediering ikke ville vært synlig. Blant de mest berømte beskrivelsene av det filmatiske nærbildet er Jean Epstein’s ”soul of the cinema” (Epstein 1977: 9). Han beskrev seg som hypnotisert av skjermen.

Ifølge Epstein både begrenser og styrer nærbildet tilskuerens oppmerksomhet og forsterker hans eller hennes følelser (Epstein 1977: 13). Filmteoretiker Béla Balázs gikk enda lenger, og erklærte i sine berømte essays ”The Close-Up” og ”The Face of Man”, at nærbildet av ansiktet etablerer en ”profound truth” (Balázs 1970: 75). For ham viste denne filmteknikken at ”the inner man will be visible”. Han mente både sjel og skjebne kan bli sett i det menneskelige ansikt. De dypeste hemmeligheter i vårt indre liv kan avsløres her (Polónyi 2012).

Balázs beskrev også at ansiktsuttrykk er mer mangfoldig enn språk: ”What appears on the face and in facial expressions is a spiritual experience which is rendered immediately visible without the intermediary of words” (Balázs 1970: 40). Som en støtte til hans krav er et av de sterkeste klippene i den diskuterte scenen, uten ord. Scenen starter imidlertid med et oversiktsbilde av studioet hvor mor og datter befinner seg i samme bildeutsnitt. Etter hvert som samtalen blir mer emosjonelt ladet, beveger kameraet seg nærmere og nærmere. Vi beveger oss fra oversiktsbilde, til halvnært, for så å ende opp i nærbilde. I scenen konfronteres moren med sin manglende evne til tilstedeværelse som mor, idet Charlotte utbryter: ”Hvis du vil at vi to skal være nære må du slutte å late som du er en mor”. Anna begynner å gråte, noe som tydelig gjør Charlotte ukomfortabel og mer sympatisk overfor henne. Forklaringer og unnskyldninger fra moren skaper sterke inntrykk hos Charlotte. Anna forklarer: ”Da du

[Charlotte] kom, tenkte jeg at det skulle bli en ny begynnelse, men... det ble så feil. Jeg klarte ikke å ta på deg. Jeg ville jo gjøre det ordentlig med deg, men... så klarte jeg ikke det". Etter hvert som moren forteller blir det stadig vanskeligere for Charlotte å holde tårene tilbake. Hennes eneste respons er imidlertid uttrykt i form av: "Ja. Sånn er det bare".

Idet moren sier "tenkte det skulle bli en ny begynnelse" igangsettes lav musikk på lydsporet. Musikken eskalerer i tempo i løpet av scenen, til den når sitt høydepunkt i påfølgende scene hvor Charlotte befinner seg i garderoben, oppløst i tårer. Charlotte sitter og gråter høylytt med en fremtredende ikke-diegetisk musikk i bakgrunnen. Ansiktet hennes ser vi nå fra siden i nærbilde. Øynene beveger seg rundt i rommet, mens gråten fører til at hun gisper etter luft. Det håndholdte kameraet forsterker tilskuerens følelse av å være i rommet.

Doane mener det er nærmest umulig å se et nærbilde av et ansikt uten å spørre: hva tenker og føler denne personen? (Doane 2013: 96). Frem til denne scenen har moren vært selvopptatt og avvisende overfor Charlotte. Her bekrefter moren Charlottes tanke om at hun var et uønsket barn. Skammen, avvisningen og bekreftelsen av å være uønsket, fører til at Charlotte faller sammen i gråt.

Scenen kommer relativt sent i handlingsforløpet. Vi har sett hvordan moren holder Charlotte på en armlengdes avstand, og verken klarer å berøre henne eller utrykke kjærlighet overfor henne. En mor som står og forteller barnet sitt at hun ikke klarte å fysisk berøre henne, er empativekkende nok i seg selv. Nærbildene av Charlottes reaksjon, både tårene og den sjokkerte ordløsheten, vekker opprivende følelser i meg som tilskuer.

Sewitsky jobber tett med nærbildet gjennom hele filmen. I samleiescenene med Henrik er Charlottes ansikt ofte i fokus, i form av nærbilder. Ansiktet uttrykker tomhet, som antyder at hun ikke er tilstede i øyeblikket. Det kan virke som hun er vantro til det som foregår. Regissøren problematiserer ikke det incestuøse forholdet på en eksplisitt måte, ei heller presser hun moralpreken over på tilskueren. Gjennom nærbilder klare hun å kommunisere karakterens følelser. Det usagte i interaksjonen mellom karakterene trenger istedenfor frem gjennom deres ansikter. Som tilskuere prøver vi å forstå hvorfor karakterene handler som de gjør, og nærbilder hjelper oss å komme under huden på dem. Eksempelvis eksponerer det siste nærbildet i den avsluttende sexscenen mellom søsknene, en gråtende Charlotte. Jeg tolker dette bildet som at hun opplever en kaotisk sammenblanding av følelser. Hun er utsatt for et følelsmessig inferno. For å oppnå brorens nærvær, har hun ofret mye. Hun har brukt kroppen sin for å holde Henrik nær, samtidig som hun selv har fått utløp for mange følelser. Forholdet har bestått av en rekke feiltolkninger av signaler og handlinger.

Hun innser hvor destruktivt og altoppslukende forholdet deres har vært, men erkjenner samtidig hvor redd hun er for å miste kontakten. Hun vil beholde Henrik som bror, noe som leder til neste scene hvor hun sitter i stolen på soverommet og hvisker: ”Ikke gå fra meg”.

Münsterbergs mål for film: ”The aim of the photoplay must be to picture emotions” (Gjelsvik 2002: 97). Vi får gjennom nærbildene både innblikk i Charlottes mentale verden – hvor hun føler seg ensom og alene. Disse bildene vekker også empati hos tilskueren, som er regissørens mål. Uansett om vi er uenige i Charlottes valg og handlinger, får vi forståelse for hennes totale forvirring, hjelpeløshet og desperasjon i jakten etter *nærhet*, nettopp gjennom *nærbildet*.

4.8. Misforstått nærhet

Sarah Harwood har i boken *Family Fictions. Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*, kartlagt tre familiære paradigmer i narrative dimensjoner. Disse dimensjonene undersøker de narrative relasjonene, utfallet og modaliteten til familien i teksten. Det ene paradigme Harwood skisserer er en utopisk familiestruktur, hvor familien blir løsningen på det narratives hermeneutikk og dens hindringer. I disse filmene, for eksempel i *Mormor og de åtte ungene* (Gamlem 2013), er en utopisk familie fullt oppnåelig og representert i teksten. Innenfor dystopiske filmer, som *Kompani Orheim* (Andresen 2012), er familien selv problemet, enten i sin helhet, fragmentert eller i fraværende form. Den kan heller ikke oppnås, være representert eller begjæret (Harwood 1997: 60-61).

De nærmeste havner klart innenfor kategorien dystopiske filmer slik Harwood diskuterer det, da familierelasjonene i filmen er svært dysfunksjonelle. Familien representeres derimot, og begjæres av protagonisten. Det er morens avvisning og fraværende rolle som har gitt Charlotte et sterkt behov for tilhørighet og nærhet. Dette begjæret fører til misforstått nærhet i forhold til halvbroren, og de innleder dermed et incestuøst forhold. Forholdet avsluttes, men filmens slutt er åpen for tolkning.

Dag oppdager søsknenes incestuøse forhold, og forlater Charlotte. I et folketomt Oslo vandrer en gråtende Charlotte *helt* alene, for så spasere inn i sommeren idet filmens epilog starter. Snart erfarer vi at hun har forlatt danseskolen for å påbegynne studier. Når hun introduseres for en gruppe studenter som synes å kjenne hverandre fra før, er Charlotte fremdeles ganske fnisete i situasjonen, men virker mindre usikker. Dette indikerer at hun har begynt å ta kontroll over eget liv, og legger planer for fremtiden. Livet dikteres nå ikke av

andre, hun har selv tatt makten. På t-banen støter hun på Marte med barnevogn og nyfødt baby. Det ser ut til å være første gang de treffes etter bruddet. Møtet er ikke uvennlig, men stemningen er litt vemodig. De tidligere bestevenninnene utveksler høfligheter som om de aldri har vært mer enn bekjente. Marte berømmer Charlotte for å ha startet på studier. Dette gir positive bekreftelser til Charlotte. Protagonisten har altså startet å fylle sitt tomme skall med egen identitet. Hun har startet arbeidet med å bli et helt menneske, på egen hånd.

I filmens sluttsekvens befinner Charlotte seg i morens hjem. Anna har funnet seg en ny kjæreste, og hun er i ferd med å innlede et samboerforhold. I løpet av samtalen stryker moren Charlotte forsiktig på kinnet. Manøveren sjokkerer Charlotte, fordi moren tidligere har innrømmet vanskeligheter med å berøre henne. I sjokktilstand utbryter hun: ”Jeg er glad i deg, jeg”, på en søkende, usikker måte. Tydelig beveget besvarer moren gråtkvalt hengivelsen med: Glad i deg, og”. Dette kan ansees som starten på et forsoningsløp mellom mor og datter. Anna påpeker at Henrik skal stikke innom for å hente med seg enn del barneleker til sønnen sin. Charlotte tilbyr seg å vente på ham siden moren ikke har tid. Da Henrik dukker opp, gir de hverandre en klem uten å utveksle noen ord. Slutten er åpen for tolkning. Min egen er at søsknene endelig har funnet ut hva deres relasjoner og rolle til hverandre består i, og at de nå klarer å gi hverandre en søskenklem, uten at det skal føre til noe mer.

Det er ingen klare feministiske trekk ved Charlotte. Hun fremstilles som en usikker ung kvinne som gjentatte ganger tar dårlige valg, og har vanskeligheter med å kontrollere egne handlinger. En uvanlig protagonist, men en kvinne med mange ulike fasetter. Ved å lete etter forsonende sider ved henne, oppstår det sterk sympati med karakteren. Ikke fordi vi som tilskuere påtvinges sympatien av regissøren Sewitsky, men på grunn av Charlottes blottlegging av sårbarhet, ensomhet og fortvilelse. Det oppstår et ønske om at karakteren skal få hjelp til å komme ut av den håpløse situasjonen hun har viklet seg inn i. Hun er derimot ikke fremstilt som den stereotypiske hjelpeløse kvinnen i nød. Charlotte representerer enn annen type rolle, som ved første øyekast ikke er en klar rollemodell, men fremstiller en nytenkende og annerledes kvinnerolle som er vond, viktig og sjelden.

Mor, gi meg solen
Osvold i *Gengangere* (Ibsen 2005: 575)

5. Analyse av *Eventyrland* (2014)

”... og så levde prinsen og prinsessen lykkelig i alle sine dager”

(Jenny i *Eventyrland*)

5.1. Jenny

Drømmen om et bedre liv er sterkt tilstedeværende i *Eventyrland*. Protagisten Jenny (Silje Salomonsen) og hennes kjæreste (Fredrik Hana) skal utføre et småkriminelt oppdrag sammen med deres venn Ådne (Vegar Hoel). Denne vennens fravær fører til at paret drar avgårde for å hente sekken med hasj, alene. På det avtalte møtestedet oppdager de istedenfor at sekken inneholder flere kilo kokain. Anslaget ender med at kjæresten Frank blir skutt. Jenny ender i fengsel som følge av at hun drepte sekkens eier for å forsvare kjæresten. Konsekvensene for Frank er at han blir lam og plasseres på et sykehjem. Her får han fysisk opptrening, men regnes som pleietrengende for resten av livet. I fengselet føder Jenny datteren Merete (Iben Østin Hjelle). Handlingen følger Jennys kamp for å få tilbake omsorgsretten for datteren.

I denne analysen vil hovedfokuset, som i de to forgående, være på den kvinnelige protagonisten. Det vil bli lagt vekt på det jeg mener er filmens viktigste temaer; morsrollen og familiedrømmen. Morsrollen i *Eventyrland* utfordrer hva som definerer en god mor ifølge Kaplans mors-paradigmer, belyst i *De nærmeste*. Hvordan dette utfordres vil jeg se nærmere på i analysen. Det er derimot ikke kun rollen som mor som definerer karakteren Jenny, men også hennes drøm om familiegjening med både datteren og kjæresten. Hjemmet blir rammeverket for å oppfylle hennes familiedrøm. Filmhistorisk har hjemmet vært noe kvinner har ønsket seg *ut* fra, i kontrast representerer det i *Eventyrland* frihet for den kvinnelige protagonist. Et slikt perspektiv skiller seg ut fra hva det tradisjonelle bildet har vært, og noe jeg vil diskutere nærmere.

En konsekvens av de benyttede filmatiske midler er at det skapes sympati for Jenny. For å vise hvordan det gjøres vil jeg benytte meg av Murray Smiths sympatistruktur. Filmens realistisk vold underbygger muligheten for sympati med en uvanlig heltinne. Analysen av *Eventyrland* vil ha likevekt mellom fokus på filmens tematikk, representert gjennom morsrollen, familiedrømmen og hjemmet, og filmens form, gjennom sympati, realistisk vold og billedspråket.

5.2. Morsrollen

Innen norsk film finner vi stadig flere mødre på lerretet som utfordrer de tradisjonelle morsstereotypene på ulike måter. Morsroller som får blottlagt konsekvenser av egne valg, slik som i *Engelen* (Olin 2009) hvor Lea (Maria Bonnevie) har blitt narkoman og ruser seg istedenfor å ta vare på datteren. I *Jeg er din* (Haq 2013) blir resultatet at Mina (Amnita Acharya) forlater sønnen sin, i desperasjon etter å fylle et ensomt tomrom. I motsetning til disse morsrollene finner vi mødre som har havnet i uforskyldte livssituasjoner. Som for eksempel Anna (Noomi Rapace) i *Babycall* (Sletaune 2011) som ikke klarer å beskytte sønnen sin mot faren, noe som får fatale konsekvenser. Et annet eksempel er *Å vende tilbake* (Dahlsbakken 2015), hvor moren (Lia Boysen) er syk og sengeliggende, og konsekvensen av dette fører til at hun sliter med å ta vare på barna sine.

Alle de nevnte morsrollene differensierer fra den tradisjonelle kategoriseringen av moren i klassisk Hollywood-film, enten som den onde, som er sadistisk, monstrøs med egne begjær, eller som engelen i huset, den altruistiske og selvoppofrende moren (Kaplan 1990: 128). Karakterene mislykkes i ulik grad å innfri den ideologiske fremstillingen av moderskapet, formulert gjennom den gode moren av patriarkatet. Den gode moren symboliserer den patriarkalske familien og oppdrar sine barn på en selvoppofrende måte. Jenny utfordrer de gitte forestillinger om hva som definerer en god mor.

Anslaget i *Eventyrland* preges av ungdommelig naivitet. Stemningen er bekymringsløs, men undertonen inngir likevel en følelse av uro. Det fornemmes spenning i luften. Jenny og Frank sitter i skumringen og venter på at det skal bli mørkt. Hun spør om han er nervøs. Paret skal sammen med en kompis utføre et småkriminelt oppdrag. Frank bærer på en diger avbitertang. Dette harmonerer i liten grad med det nydelige aftenlyset som maler scenebildene - dette er for vakkert, det kan ikke fortsette.

Jenny forteller Frank at hun tror de venter barn. Hans reaksjon er humoristisk, men lykkelig. I den vakre solnedgangen sitter de og diskuterer hvor vidt de ønsker å bli foreldre. Det ungdommelige svaret fra Frank konkluderer det hele med: "Hvorfor ikke?". Jenny vil gjerne vite om Frank har tenkt å stikke av. Bekymringer for å bli sittende igjen alene med det store ansvaret for et barn er allerede tilstede. Frank tar frem en giftering, og spør Jenny: "Men vil du?". Ringen har allerede inngravert navnet Ken André, og er tydeligvis stjålet. Det er Frank som uttrykker det sterkeste ønske om å bli en familie. Jenny er mer tvilende, og uttrykker nervøsitet i forbindelse med det å bli ektefelle og mor: "Det er jo kjempeskummelt".

Frank har tydeligvis tenkt gjennom dette en stund. Han har stjålet en giftering, og båret på den i vente på det rette øyeblikk.

Anslaget ender med at Jenny blir fengslet. Handlingen hopper ca. ti år fremover i tid, hvor hun blir løslatt. Like etterpå drar hun for å møte datteren i fosterhjemmet. Hun unnskylder sitt uanmeldte besøk overfor fostermoren, men behovet for å se Merete ble for stort. Antageligvis har Jenny fantasert om gjenforeningen med datteren i alle årene hun har vært fengslet, og drømmen om å starte et eventyrlig liv sammen med Merete har holdt motet oppe. Denne drømmen knuses da Jenny møter mostand i alle ledd. Fostermoren Gunn tillater ikke at Jenny får møte datteren når hun ønsker.

Implikasjoner om at Jenny ikke er en egnet mor forekommer, og fostermoren betrakter henne som en trussel. Dette bruker hun for å få Jenny til å trekke seg unna: ”Du vet, du kan ikke bare komme her sånn. Er du klar over hvor skremmende det kan virke for henne?”. Desperat forsøker Jenny å forklare at Merete selvfølgelig vet hvem hun er, fordi de har møtt hverandre hver gang hun har hatt permisjon fra fengselet. Fostermoren sier at det var under *faste* rammer, og mener situasjonen er annerledes nå. Implisitt i denne scenen ligger det flere kritiske spørsmål rettet mot Jennys evne som mor. En ekte mor er ikke kriminell og har vært fengslet? Mor behøver ikke nødvendigvis være biologisk mor? Slik spiller også filmen på noen av melodramaets stereotypier – den misforståtte moren, hvor omverden og institusjoner har mistillit til henne.

Det oppstår motstand både i forhold til fostermoren og barnevernet. Jenny forteller fostermoren at hun ønsker å være sammen med Merete: ”Nå er jeg tilbake igjen. Jeg kan være en god mor for henne, og jeg synes hun har rett til å bli kjent med meg på ordentlig”. Fostermorens respons er at det er *hun* som er moren, og virker ikke villig til å gi slipp på Merete. Barnevernet forklarer Jenny at hun vil fungere som en bedre mor på sidelinjen. Ifølge barnevernet har Jenny et god pågangsmot for å få datteren tilbake, men at det ikke kan forventes at datteren vil bli tilbakeført. Det forklares at Jenny må være helt overbevisende om at hun kan gi Merete en bedre tilværelse på alle plan, enn den hun har i dag.

På det økonomiske plan stiller Jenny svært svakt i forhold til fosterforeldrene. De bor i et stort og flott hus. Meretes fritidshobby er ridning, noe som medfører store kostnader. Det er tydelig at Jenny ikke har muligheter til å utfordre dem økonomisk. Yrket hennes er renholdsarbeider, og hun vandrer gatelangs i Stavanger på jakt etter tomflasker som hun kan pante. Gaven til Merete finner hun på bruktbutikken. Lån fra banken er tilsynelatende svært vanskelig å få innvilget. Jenny har svært begrenset økonomi, som igjen gir henne liten frihet

til å skape rom for familien. Hvordan skal hun klare å kjempe for Merete, og kunne tilby henne en bedre tilværelse enn den hun har i dag, når hun ikke engang har vann i huset? Jenny har vært en fraværende forsørger i hele Meretes barndom. Hun har kun vært på korte visitter. I tillegg til alle disse utfordringene har Jenny et kriminelt rulleblad. Alt dette tilsier liten sjanse for at hun kan, ifølge barnevernet, tilby Merete en bedre situasjon enn den nåværende.

Det er innlysende at Jennys fantasier ikke samsvarer med realitetene. Hun fantasierer om at Frank skal bli helt frisk igjen, og at de sammen med Merete skal leve som en lykkelig familie. På samme måte som de lever lykkelige i alle sine dager i eventyr. Jenny stjeler maling, og bruker denne til å dekorere datterens soverom om til en eventyrskog. Her kan de sitte sammen, mens Jenny forteller eventyr hun har diktet opp selv. Disse fortellinger er helt i tråd med hva hun selv drømmer om.

Eventyret handler om en prins som har mistet synet og vandrer blindt rundt i en skog. Etter en lang stund hører prinsen en stemme, en jente som synger. Han følger etter stemmen, som kommer nærmere og nærmere. På samme måte ønsker Jenny at Frank skal følge hennes stemme og komme ut fra sin bevisstløsaktige tilstand for så å gjenkjenne henne. Prinsessen får øye på ham, og kaster seg rundt halsen hans. Hennes gledetårer helbreder prinsens blindhet. Han ser prinsessen og tar henne i armene og løper hjem til slottet. Jenny håper at hennes innsats for å helbrede Frank, fører til at han oppnår normal bevissthet og gjenkjenner henne. De drar sammen til hjemmet hun har bygget for dem. Prinsen og prinsessen lever lykkelig i alle sine dager.

I Kaplans tekst ”The Case of the Missing Mother. Maternal Issues in Vidor’s *Stella Dallas*”, som benyttet i analysen av *De nærmeste*, skriver hun at feminister i større grad har fokusert på moren fra datterens posisjon (Kaplan 1990: 128). Fokuset i Kaplans tekst er på det klassiske melodramaet *Stella Dallas* (Vidor 1937). Morsrollen i *Eventyrland* berører flere av Kaplans argumenter.

Ifølge Kaplan, er filmers formål å plassere morens posisjon innenfor patriarkatas ønsker for henne. Gjennom å gjøre det, lærer det kvinnelige publikum om farene ved å trå ut av deres gitte posisjon. Kaplan mener *Stella Dallas* er et klart eksempel på dette. Filmen ”lærer” Stella (Barbara Stanwyck) hennes ”korrekte” posisjon, og tvinger henne fra motstand til konformitet innenfor hennes rolle som mor (Kaplan 1990: 128). Stella gifter seg fra arbeiderklasse og opp til overklasse. Etter barnefødselen synes hun at barnet kun begrenser hennes frihet. Etter hvert gir barnet henne så mye glede, at Stella bryter med den patriarkalske myten om selvfornektende mor. Denne morsfiguren skal fremstå som fullstendig viet til og

pleiende for barnet, men skal ikke tilfredsstillende egne behov gjennom relasjon til barnet. Idealet er altså at moren skal være skilt fra, men samtidig gi alt til barnet (Kaplan 1990: 133).

Stella Dallas ender med at Stella gir avkall på datteren sin, for å gi henne en fremtid. Kaplan skriver at Stella gjør det som en god mor forventes å gjøre, ifølge filmens ideologi. Stella reduseres til en mor-tilskuer, som Kaplan beskriver det. Det er Stellas motstand som setter handlingen i bevegelse, og gir mulighet til å lære både henne, så vel som tilskueren, morens ”riktige plass” (Kaplan 1990: 133-135).

Handlingen i *Eventyrland* presenteres fra morens synspunkt. Kaplan mener film hjelper patriarkatet å fastsette morens posisjon. I *Eventyrland* er ikke patriarkatet i klassisk forstand spesielt fremtredende, men ulike institusjoner som kan sies å representere patriarkatet, avgjør hvilken rolle Jenny skal få ha som mor. Barnevernet og fostermoren ønsker å begrense Jennys rolle til en mor-tilskuer, eller kun som støttespiller i datterens liv. De forsøker å tvinge henne til konformitet innenfor den rollen de har gitt henne.

Jenny nekter å innta rollen som selvoppofrende mor, eller som utenforstående tilskuer til datterens liv. Hun kjemper med alt hun har, for å få være en del av Meretes liv. Ønsket hennes er å gå fra å være en tilskuer til aktiv deltaker i datterens tilværelse. Det er grunnlag for å diskutere om det å fjerne Merete fra den trygge livssituasjon hun har oppnådd hos fosterfamilien, kun er basert på et egoistisk grunnlag fra Jennys side. Hun er ikke villig til å gi avkall på morsrollen for at datteren skal få fortsette å være i sine kjente omgivelser. Jenny er heller ikke villig til å godta at datteren har det bra uten henne. En slik vinkling blir ikke nærmere belyst i analysen, fordi mitt fokus er på Jennys rolle, og hennes ønsker. *Eventyrlands* handling og dens tematiske vinkling sees fra Jennys standpunkt, og kan dermed føre til at tilskueren i større grad sympatiserer med Jenny. Sympatisering med Jenny vil diskuteres nærmere senere i analysen.

Jenny fremstår som både omsorgsfull og beskyttende mor. Hun gir ikke opp før hun har skapt en trygg tilværelse for datteren. Etter å ha fortalt eventyret sitt til Merete stopper hun i døren for å ta den sovende datteren i nærmere øyesyn. Jenny dveler ved dette vakre synet, og får bekreftet at dette ikke er en drøm. Jenny viser også tegn på usikkerhet i forhold til relasjonen overfor datteren. Ønsket er å trå forsiktig, og la Merete bestemme hvordan de skal gå frem. Som følge av Meretes bekræftelser utstråler Jenny uendelig lykke. Eksempelvis når datteren uttrykker ønsker om å overnatte hos moren, eller da Merete gledet seg over gaven moren hadde kjøpt.

Morsrollen i *Eventyrland* er ikke en ideologisk fremstilling av moren, som har blitt en mer fremtredende rolletolkning i nasjonal sammenheng. I filmen ser vi handlingen fra morens vinkel. Dette gir oss mulighet til å vurdere morsrollen fra hennes ståsted, og ikke sett gjennom barnets øyne. Jennys identitet har store tilknytninger til morsrollen. Rollen Jenny innehar, skaper hun selv, i motsetning til allerede gitte posisjoner. Med pågangsmot, beslutsomhet og standhaftig evne til å fortsette, er hun verd å beundre. Alt hun foretar seg etter fengselsoppholdet, gjør hun for å få datteren tilbake. Målet er å skape et trygt miljø for Merete. Gjentatte ganger møter hun motstand fra flere hold, med unntak fra datteren, som derimot ønsker å få et etablert forhold til den biologiske moren.

5.3. Familiedrømmen

Det er ikke kun datteren som Jenny drømmer om å ha oss seg. Kjæresten har hun vært sammen med siden åttende klasse. Ut fra legenes diagnoser finnes det ikke særlig håp for Frank helbredelse. Selv svigerfaren oppfordrer henne til å gi opp, men hun lar seg ikke overtale. I et forsøk på å gi slipp på familiedrømmen, kaster hun giftingen i et lite grumsete vann. Hun ombestemmer seg raskt og starter desperat å lete etter ringen. Dypere og dypere synker hun ned i grumset, og fortvilelsen intensiveres. Lettelsen er stor når hun til sist finner igjen det vesle symbolet. Dette er en sår og fortvilende scene å være vitne til. Den vitner om hvordan hun nekter å gi opp drømmen om den idylliske familiegjenforeningen, og at hun kanskje har innsett at den fremdeles er verdt å kjempe for.

Etter anslaget er Jenny langt ifra utgangspunktet paret hadde planer om. Nå er de begge innesperret; Jenny i fengsel og Frank på sykehjem. De har ingen mulighet til å etablere familien de ønsket. De har spolert mulighetene fra starten av. Nåtiden er fylt av fraværet av hverandre, så blir hun innhentet av fortiden og frykten blir konstant tilstedeværende. Både for fysisk avstraffelse grunnet kriminell fortid, for tapet av omsorgsretten for Merete, for aldri å få kjæresten tilbake og store økonomiske utfordringer.

Jenny er vant til motgang, og det er hun som må ta konsekvensene for *andres* ødeleggende valg. På avtalt møtested i drivhuset, ber hun Frank om *ikke* å ta med seg heroinsekken. Ei heller å gå fra henne for å finne lydkilden til bråket som oppstår. Forbundsfallen til langeren Tønder (Ole Romsdal) skyter Frank. Dette resulterer i at Jenny avfyrer skudd i langerens retning for å redde seg selv og kjæresten. Det får dødelige konsekvenser. Handlingen fører til at hun havner i fengsel. Tønder har overført all skyld på

Jenny for sine ødelagte framtidsutsikter. Forretningsvirksomheten mistet sitt grunnlag, forloveden forlot ham og han ble frarøvet hus og bil i den påfølgende prosessen. Hevngjerrig tvinger Tønder henne til å utføre kriminelle småjobber. *Hun* må altså svi for *hans* fatale valg. Jenny må også ta konsekvensene av at kameraten Ådne ikke dukket opp som avtalt i drivhuset. I tillegg svarer hun også for hans vedvarende falske kameratskap i etterkant.

Gang på gang sviktes Jenny. Til stadighet får hun fornyet tillit til feil personer, noe som understreker hennes naivitet. Hun nekter å erkjenne det hun ikke ønsker å innse. Det er åpenbart at Ådnes manglende oppmøte i drivhuset hadde sin årsak i at han *visste* at sekken inneholdt heroin, og ikke hasj. Han hadde ingen intensjoner om å stjele den selv, og lurte istedenfor sine gode, naive venner til å utføre oppdraget for ham. Det blir i tillegg tydelig at den svikefulle Ådne heller aldri har hatt noen plan om å hjelpe Jenny. Hans manglende evne til sympati for Jennys vanskelige situasjon blir ekstra tydelig i scenen hvor de befinner seg på en forlatt industritomt. Ådne slår Jenny ned med en jernstang fordi han igjen setter egne interesser i første rekke.

Desto nærmere hun kommer å få realisert familiedrømmen, desto flere utfordringer må forseres. I løpet av *Eventyrlands* 92 minutter blir Jenny kastet rundt, slått i hodet med et jernrør, banket opp og nærmest voldtatt. Sveinung Wålengen skriver i sin filmanalyse: "Som tilskuer unner jeg den ulykksalige rollefiguren hevn når jeg ser slike bilder, et ønske som blir ekstra tydelig i bevisstheten når denne hevnlysten ikke presses på meg, og jeg samtidig vet at offeret ikke bare har rent mel i posen" (Wålengen 2013). Vold mot kvinner er blitt problematisert i flere nyere norske filmer, blant annet i *Lønsj* (Sørhaug 2008) og *90 Minutter* (Sørhaug 2012). I *90 Minutter* kan tilskueren finne fryd i at Karianne (Kaia Varjord) klarer å slå i hjel sin mann, Trond (Aksel Hennie). Etter å vært vitne til gjentakende misbruk av henne, opplever vi drapet som en forståelig handling. Vold mot et kvinnelig offer oppleves, ifølge Gjelsvik, sterkere: "Vi er mer skeptiske og reagerer lettere med avsky når en kvinne utsettes for vold" (Gjelsvik 2007: 131). Voldsscenene i *Eventyrland* består av lange sekvenser, med få klipp, som gir et realistisk uttrykk. Dette virker å være et bevisst valg fra regissør Ommundsen. Vi tvinges til å være vitne til uretten mot Jenny, uten muligheter for å hvile blikket andre steder. I scenen hvor Tønder innhenter henne og setter i gang et voldtektsforsøk, dreper hun ham i selvforsvar. Wålengen skriver: "Når Jenny omsider får sin revansje mot slutten i *Eventyrland*, er det både vondt og forløsende deilig, etter all den troverdige og usentimentale julingen" (Wålengen 2013). Vi aksepterer og evner å rettferdiggjøre drapet. Det var gitt klare signaler om at Tønder var villig til å skade Merete

dersom Jenny ikke adlød. Han driver fysisk og psykisk terror, og det virker som det er få utveier. De fleste feminister, skriver Gjelsvik, ”er motstandere av vold og definerer vold som patriarkalsk og undertrykkende, men likevel gleder seg over filmer der hvor kvinner forsvarer seg, «redder dagen», får hevn og kommer unna med det” (Gjelsvik 2007: 133). Vi innser at dersom Jenny ikke klarer å finne en måte å utradere Tønder på, vil hun aldri kunne skape et trygt hjem for seg og sin familie. Vi bifaller Jennys løsning av situasjon fordi vi ønsker at hun skal få oppleve en familiegjenforening. Morsrollen (som forsvar eller som hevn) fungerer ifølge Gjelsvik som forklaring på kvinnens vold (Gjelsvik 2007: 134).

Handlingen i *Eventyrland* blir blant annet drevet frem av Jennys ønske om å bli gjenforent med datteren. Fraværet av mulighet for å ha et ordentlig mor-datter forhold oppstod idet hun ble satt i fengsel. I Wilsons artikkel ”Children, emotion and viewing in contemporary European film”, diskuterer forfatteren hvordan barn blir avbildet i moderne film. Her beskriver hun hvordan voksne tilskuere skal klare å identifisere seg med barneprotagonister som for eksempel Lilja (Oksana Akinshina) i *Lilja 4-ever* (Moodysson 2002). På tross av at *Eventyrlands* protagonist er en voksen kvinne, trekker jeg frem Wilson fordi hun har gode argumenter for hvordan barn på film kan frembringe sympati hos tilskueren: ”As [children] reveal their vulnerability, viewers long to protect them” (Wilson 2005: 331). Når Tønders medhjelpere kidnapper Merete, illustreres jentas naivitet og uskyld, gjennom at hun blir med fremmede inn i en ukjent bil. Tønder bruker Merete for å true Jenny til å utføre oppdrag. Merete er et uskyldig offer, og som tilskuere ønsker vi at hun skal beskyttes: ”(..)innocence emerges as the dominant fantasy in whose terms children have been variously represented, protected and desired” (Wilson 2005: 331).

5.4. Hjemmet

Etter filmens anslag er Jenny og Frank langt ifra å ha det familielivet de ønsket. Begge er innesperret, uten mulighet til å bygge det familiehjemmet de begjærte. For at Jenny skal oppnå drømmen om en familiegjenforening, må hun skape et trygt hjem. Fengselet fratok henne alle muligheter til å skape et *egent* hjem for familien. Dermed blir hjemmet svært viktig for henne i etterkant. Hun får ikke overta omsorgen for verken Merete eller Frank, uten å overbevise både leger, barnevern, kriminalomsorg, fosterhjem, til og med egen svigerfar om at hun er kapabel til å løse oppgavene. Dette ville for de aller fleste fremstått som uoverkommelige hinder, men Jenny har ukuelig tro på at hun skal overvinne motstanden.

Karakteren er i utgangspunktet forhåndsdomt av samtlige involverte, til ikke å kunne fylle rollen som omsorgsperson for datteren, og får nærmest en bekreftelse fra barnevernet om at det å få tilbakeført Merete må ansees som helt urealistisk. Også drømmen om at Frank skal ”våkne opp” fra sin tilstand, og i tillegg få førligheten tilbake, må avskrives som en utopi. Jenny motarbeides fra alle kanter, men på tross av dette fortsetter hun med å bygge opp hjemmet som er grunnmuren i hennes drøm. Ifølge institusjonene hun må forholde seg til lever hun i eventyrland, uten realisme overfor faktiske forhold. For å motbevise dette blir nødvendigheten av et hjem svært viktig. Hennes eventyrland kan fortone seg som en verden hvor hjemmet blir grunnmuren mot det endelige mål – et lykkelig familieliv. Jenny må finne utveier for å realisere drømmene, og forstår at hun ikke kommer noen vei uten betydelige ressurser. For å få huset til å bli et hjem, må hun i realiteten renovere nærmest hele bygningen.

Utgangspunktet er bedrøvelig. Det som møter henne er en postkasse stappfull av sammenklistret, vått papir som indikerer at det er lenge siden noen har hatt dette som et hjem. Ingen har brydd seg om å ivareta fasaden og innvendig skaller også malingen av både på vegger og tak. Halvdøde fluer ligger i vinduskarmen. Den spartanske innredningen består av en kommode og en madrass. De få hvitevarene som finnes er ubrukelige inntil hun kan få innlagt vann. Dryppende vann preger lydbilde, og indikerer at lite er som det burde være.

For at huset overhodet skal bli beboelig, er det første steget på veien å få innlagt vann. Dersom hun skal ha noe som helst slags håp om å få ha Merete på besøk, må kjøkken og badrom fungere. I et forsøk på å finne en løsning på pengeproblemene kontakter Jenny banken for å be om lån. Etter en rask gjennomgang av de økonomiske forholdene, levner bankfunksjonæren henne svært lite håp om hjelp til renovering av huset. Han tilkjenner imidlertid at de er gamle medelever fra grunnskolen, og vi får inntrykk av at han lenge har vært interessert i Jenny. Hun på sin side har derimot vansker med å huske hvem han er, men lander etter flere forsøk på ”Komle”-Gary (Thomas Alf Larsen). Det oppstår en god og vennskapelig tone mellom dem, og etter hvert øyner Jenny håp om at han kanskje kan bidra til å hjelpe henne med banklånet. Hun er smertelig klar over at hun sannsynligvis regnes som ressurssvak også i bankens register. Gary lykkes imidlertid ikke med søknadspapirene i første omgang, og kommer hjem til Jenny med det nedslående budskapet. I skuffelse henvender hun seg til Ådne i et desperat forsøk på å få de nødvendige midlene på plass. Hun mener han skylder å hjelpe henne i og med at hun aldri anga han til politiet. Han viser en slags takknemmelighet overfor Jenny ved å påta seg å betale rørleggerregningen for henne. Dette er

startskuddet for en lang, men lykkelig renoveringsprosess av det lille huset. Jenny bruker tilsynelatende all sin fritid på å få satt huset i stand. Haugevis av gammelt skort som har hopet seg opp over lang tid, blir kastet. Det lille hun har av penger brukes til innkjøp av møbler, som utseendemessig må antas å være brukte. Antagelsene støttes av at fjernsynet hun anskaffet seg, er en gammeldags kasse-tv. Hennes økonomiske begrensninger kommer også tydelig fram da hun ikke har råd til å kjøpe veggmalning. Igjen blir løsningen å kontakte Ådne, og hans forslag innebærer selvsagt at malingen til slutt blir stjålet. Når Jenny har fått malt det første strøket på Meretes soverom, ser hun seg fornøyd omkring. Restaureringen av hjemmet har begynt.

Når drømmehjemmet endelig starter å ta form innvendig, begynner truslene fra fortiden å true henne fra utsiden. Den skjøre fasaden slår sprekker idet kjeltringene trenger seg inn i hennes hjem og plutselig befinner seg ved frokostbordet. Det skaper ekstra utrygghet at Merete er på besøk, og den lille jenta i pyjamas ser ikke ut til å være et hinder for Tønders medhjelpere. Kravet om at Jenny skal selge deres medbrakte GHB (Gammahydroksysmørsyre) skal fremføres, med eller uten datteren tilstede. På tross av denne hensynsløse oppførelsen klarer Jenny å forholde seg rolig.

Naturen er Jennys fristed. Her opplever hun en form for trygghet. Tanker og drømmer får fly fritt, og hun gjenvinner en slags balanse til å finne nye krefter. Vegger representerer stengsler for Jenny etter flere år i fengsel. Naturens åpne rom symboliserer frihet. Det aller første Jenny foretar seg etter løslatelsen fra fengselet, er å dra til stranden og legge seg ned i sanddynene. Her kan hun ligge og speide opp mot himmelen. Denne handlingen gjentar hun i scenene hvor hun prøver å rømme fra Tønder etter det mislykkede drapsforsøket. Hun innser at det ikke er mulig å unnsnippe banden, og legger seg ned i gresset og ser håpløst opp mot skyene. Disse bildene vitner om dobbel flukt. Det er også ute i naturen flere av scenene med mor og datter utspiller seg. Det hviler et harmonisk slør over bildene, og tilskuerne er vitne til hvordan båndene mellom dem styrkes. De leker blant trærne i skogen, går turer sammen og danser i solnedgangen. Mye av tiden tilbringes uten dialog, ord oppleves som unødvendige. I disse omgivelsene føler de seg fri sammen, og har ingen bekymringer for at andre skal bryte idyllen. I scenen hvor de går på hver sin side av et digert nettinggjærde ser vi symbol på at det har vært, og muligens kan komme til å forbli, stengsler mellom dem. De holder hendene mot hverandre inntil gitteret, noe som kan tydes som tegn på samhold uansett hindringer.

Hjemmet har vært betraktet som kvinnens domene, som belyst i analysen av *Blind*. Dette har blitt fremstilt som kvinnens ufrivillige arena, og ønsket har vært å komme seg *ut* av

hjemmet. I *Eventyrland* ønsker Jenny å skape et trygt hjem for å få *muligheten* til å være sammen med familien, i kontrast til kvinnene i melodramaer som ikke hadde muligheten til å være i inntektsgivende arbeid. Derimot lenkes ikke Jenny til hjemmet av den grunn. Et hjem representerer istedet for frihet for henne. Kvinnene som har følt seg fanget i hjemmet har hatt få karrieremuligheter. Jeg vil ikke argumentere for at Jenny er ambisjonsløs, men hennes lavstatusbakgrunn og kriminelle livsløp, har redusert mulighetene for karriere betraktelig. Hennes ambisjoner er i første rekke å skape et hjem for familien. For å få muligheten til dette skaffer hun seg en jobb som ikke krever utdannelse, og i tillegg leter hun etter flasker som kan pantes. Filmen spekulerer ikke i at hennes nåværende økonomiske situasjon vil være vedvarende, og at dette vil fortsette å være Jennys inntektskilder. Tanken er først og fremst å få ”grunnmuren” på plass, slik at hun kan fortsette å bygge videre på hjemmet. Hun klarer å få mye ut av det lille hun har, som vitner om store, kreative ressurser. Hun blir den bærende kraften i familien, og hun ønsker å ta vare på både mannen og barnet sitt. Familiedrømmen forsvarer og beskytter hun med alle tenkelige midler hun har tilgang til. Tradisjonelt har dette vært den mannlige karakterens jobb, men i *Eventyrland* er *han* en passiv tilskuer, uten muligheter til å forsvare, eller å ta ansvar for familien. Jenny *slåss* for hjemmet og muligheten til å ta vare på den lille familien sin. Denne rollen tvinges altså ikke på henne, men inntas frivillig ut fra eget ønske. På tross av den tilintetgjørende motstanden hun møter over alt, fortsetter hun å ta små, prøvende steg for å finne sin plass. I situasjoner som oppstår i forbindelse med fostermoren, blir hun til og med fortalt at *hun* ikke er moren. I sin såre forsvarstale utbryter hun fortvilet: ”Det er jo jeg som er moren!”. I ønsket om å være familiens bauta, fremstår hjemmets fire vegger som den samlende kraft hun først må oppnå. Drømmen om familiehjemmet blir ekstra tydelig da Jenny oppdager det gamle dukkehuset som ligger bortslengt i skrothaugen. Dukkehuset blir satt i stand etter alle kunstens regler, og inni plasseres med omhu tre små lekefigurer; en far, en mor og et barn.

Reelt sett har Jenny et særdeles dårlig utgangspunkt for renoveringsprosjektet sitt. Huset er gammelt, nedslitt og til og med uten innlagt vann. Men hun viser standhaftighet, og arbeider målrettet mot drømmen om det nye hjemmet. På Meretes rom dekorerer hun veggene med en eventyrskog. Inni skogen maler hun en kvinne som holder et hjerte høyt opp med hånden. Et visuelt, naivistisk uttrykk for kjærligheten hun føler for sin datter. Denne eventyrskogen er et klart symbol på Jennys drømmer, og det at Merete fysisk er plassert i midt i skogen, gir næring til tanker om at drømmen skal bli til virkelighet. Samtidig kan også

Merete aktivt ta del i morens tanker gjennom både og se illustrasjonene på veggene, og lytte til eventyret.

Som et tillegg i analysen av begrepet hjemmet i *Eventyrland*, vil jeg trekke frem en film som har vært elsket av publikum i nærmere åtti år, *The Wizard of Oz* (Fleming 1939), som ble et naturlig valg for Elisabeth Bronfen å analysere, i og med at hun valgte å se nærmere på hjem i Hollywood, som også er tittelen på hennes bok. En forklaring på filmens varige påvirkning er ifølge Ted Sennet: "The movie appeals to a common need: the need to belong, to have a home that offers warmth and shelter after the world's witches have been conquered" (Bronfen 2004: 65). Sitatet viser et slikt grunnleggende behov vi alle har. Tilhørighet finner Jenny sammen med Frank og Merete. For at familien skal få være sammen behøver de et hjem som kan verne dem. Et slikt hjem er det Jenny forsøker å skape.

5.5. Sympati

Jeg mener det vil være interessant å se hvordan sympati dannes i møte med andre typer roller enn tradisjonelle helteroller. Jenny er, som jeg har diskutert, en utypisk representasjon av morsrollen. Hun er kriminell, men likevel føler jeg sterk sympati for karakteren. Den tradisjonelle helterollen er ikke gjengitt i denne rollefiguren. I avsnittet ønsker jeg å bruke Murray Smiths sympatistruktur for å analysere hvordan det skapes engasjement for protagonisten. Smith forlenger sin diskusjon i artikkelen "Gangsters, Cannibals and Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances", hvor han inkluderer "perverse" allianser med, per definisjon, umoralske karakterer. Begrepet "perversjon" benytter han slik: "deliberate violation on moral precepts" (Smith 1990: 217). I artikkelen ønsker han å vurdere innholdet i våre følelsesmessige reaksjoner av representasjonene "ondskap" og perversjoner; og spørre om, og under hvilke omstendigheter, forferdes og forskrekkes vi av slike fremstillinger, eller får glede av dem, eller gjerne er ambivalente i våre respons til dem (Smith 1990: 217).

Spørsmål angående tilskuerens "identifikasjon", eller dens fravær, med de fiksjonelle karakterene er noe Murray Smith har forsøkt å besvare gjennom hans sympatistruktur. De tre engasjementnivåene som utgjør strukturen er gjenkjennelse, troskap og tilpasning (recognition, alignment, allegiance). Gjenkjennelse består i at tilskueren klarer å konstruere filmkarakteren som et helt og individuelt menneske. I tilpasningsnivået får vi som tilskuere innsyn i karakterens handlinger, følelser og meninger. Dette gjøres gjennom at vi får en

tilknytning til karakteren i tid og rom (spatio-temporal attachment) og ved at vi får tilgang til karakterens subjektivitet (subjective-access). I troskapsnivået går vi utover forståelse, ved å evaluere og reagere følelsesmessig på karakterens handlinger og følelser, i sammenheng med den narrative situasjonen (Smith 1995: 82-85). Tilpasning er ofte tilknyttet sympati for karakteren. Få filmer tilknytter oss til en helt usympatisk karakter. Men dette er en flytende sympati heller enn et nødvendig forhold. Dermed oppstår ikke sympatisk troskap automatisk med en karakter. Det som teller er hvordan vi evaluerer og reagerer følelsesmessig på karakteren som vi har tilpasset oss, ikke bare det at vi har tilpasset oss med dem, men hva vi har oppdaget om han/henne gjennom tilpasningen (Smith 1999: 220-221).

Tilpasningen til Jenny starter allerede i filmens anslag. Et vakkert kjærestepar som drømmer om familie og lykkelige dager sammen, for så å bli rammet av tragedie, bidrar til sterk tilpasning til protagonisten. Gjennom filmens 92 minutter formidles ingen forklaring på hvordan hun havnet i et småkriminelt miljø. Det formidles derimot mye følelser gjennom nærbilder av ansiktet henne. Et eksempel av en empatiscene er hennes visitt hos Frank etter at Tønder har drept Ådne. Her gråter hun, og formidler frustrasjon over håpløsheten hun lever med – hun ser ingen vei ut av sin nåværende situasjon. Ulike klipp illustrer ønsket om å være med Merete, og hvordan hun drømmer om en gjenforening. Gjennom filmen er det Jenny tilskueren følger, og det er hennes handlingsversjon vi presenteres for. Det er uklart fra hvilket perspektiv vi ser bildene av Merete, gjennom oppvekstårene. Det kan spekuleres i at det er Jennys visualisering av Merete vi får se. Enten som fiktive ønskebilder eller reelle besøkserindringer som hun opplevde under fengselspermisjoner. Igjen forankres vår tilpasning til Jenny gjennom å bli påminnet om alt hun har gått glipp av. En rekke klipp hvor vi ser Merete bli yngre og yngre forsterker spekulasjonen om at dette er Jennys egne tanker. Denne sekvensen pauser det narrative for å gi oss kjennskap til hva Jenny tenker og føler. Mulveys påstand i sin artikkel var at det var kvinnens kropp, altså utseende, som fryser flyten i handlingen (Mulvey 2010: 204). Her er det Jennys indre opplevelse som fører til en narrativ pause. Effekten av denne scenen er å tilpasse tilskueren til Jennys subjektive synspunkt, og dermed få tilgang til hennes tanker og kunnskap om hva som opptar henne. Dette introduserer også et annet rom som ikke finnes i skjermbildet eller på lydsporet, men en annen sfære; Jennys bevissthet. Bildene brukes her for å komme under huden til Jenny. Tilskueren tilpasser seg dermed Jenny-karakteren ved at hun er filmens naturlig midtpunkt, som vi følger i tid og rom, og ved at hennes forhistorie og indre subjektivitet presenteres for oss.

Trofasthet overfor Jenny påbegynnes også allerede i anslaget, i form av hennes antatte graviditet og forlovelsen. En fin fremtid sammen med sin familie - det er drømmen. Dette er ønsket vi deler med henne fra starten av. Det som skulle være en småkriminell handling eskalerer til at hun tar livet av en fremmed mann. Etter Jennys løslatelse fra fengselet, ønsker hun å la fortiden ligge og fokusere på fremtiden. Derimot presses hun til å ”nedbetale gjelden” hun har opparbeidet seg til Tønder ifølge ham selv: ”Du har ikke noe valg, du sitter fast”. Lederen for støttegruppen for tidligere fanger sier: ”Det viktigste for meg er at dere har et eller annet i livet deres som dere skal leve for”. Det viktigste for Jenny er Merete, og på tross av all motstand hun møter gjennom handlingsforløpet, forblir hun en kjærlig og omsorgsfull mor. Troskapen og sympati i forhold til Jenny øker gjennom filmen. Vi vet hun har utført kriminelle handlinger tidligere, men har sonet sin dom og ønsker å komme seg ut av dette fiendtlige miljøet. Men hun blir stadig trukket tilbake mot sin vilje.

Ifølge Smith referer troskap til hvordan, og i hvilken grad, filmen utløser sympatisk eller antipatisk respons til karakteren, respons som utløses (om ikke helt) av den moralske strukturen i filmen (Smith 1999: 219-220). Sympatien til Jenny forsterkes i løpet av filmen fordi hun ønsker et godt liv sammen med familien, og muligheten til å la fortiden ligge.

For å realisere drømmen om et perfekt familieliv, bestemmer Jenny seg for å drepe Tønder. Idet hun sikter pistolen mot en ubevæpnet Tønder, evner hun ikke å gjennomføre handlingen. Jenny har altså bestemt seg for å utføre det Smith definerer som en pervers handling. På tross av dette oppnås det sympati med Jenny. Smith stiller spørsmålet ”do we feel an allegiance with-a-sympathy for-a character *because* of the perverse act that they engage in or *in spite of* that act?” (Smith 1999: 222-223). Vi former altså troskap til Jenny *på tross av* umoralske valg og feil etiske vurderinger. Hun klarer ikke gjennomføre et kaldblodig drap. Først når Tønder innhenter henne i den påfølgende jakten etter voldtektsforsøket, makter hun å gjennomføre udåden. Etter det første steinslaget mot antagonistens hodet, kunne hun ha stoppet. Isteden fortsetter hun å slå, helt til hun har visshet om at han er død. Denne handlingen er en direkte konsekvens av at hun er følelsesmessig presset opp i et hjørne, og ser ingen annen utvei enn å fjerne trusselen fullstendig.

I boken *The Movies: A Psychological Study*, diskuterer Martha Wolfenstein og Nathan Leites utbredelsen av hva de kaller ”god-dårlig jente” (”good-bad girl”) og ”god-dårlig mann” (”good-bad man”), på sent 1940-tall i Hollywood. Slike karakterer er – eller avsløres å være - i hovedsak ”god” eller dydig, men som innledningsvis virker ”være korrump eller ”ond” på noen måte. De mannlige protagonistene finner slike ”jenter” attraktive mye på

grunn av deres ”dårlighet” (badness) – og uunngåelig deres eksplisitte seksuelle forlokkelse – skjønt oppdager helten til slutt at han kan ta henne med hjem og introdusere henne til mor. Dette representerer selvfølgelig ett mønster i den typiske utviklingen til den *femme fatale*: domestisering (Smith 1999: 223).

I tilfelle av den ”god-dårlig mann”, er det vanligvis en tilbøyelighet mot vold heller enn seksualitet. Men dette skjuler derimot en mer moralsk attråverdig og dydig kjerne hos karakteren. Denne dynamikken artikuleres ofte gjennom forholdene mellom protagonisten og de andre karakterene. Smith trekker frem *The Roaring Twenties* (Walsh 1939) som eksempel, hvor James Cagneys karakter ikke er god på alle måter – han er tross alt en gangster – men ikke på en illevarslende måte slik som Humphrey Bogarts karakter. Eddie Bartlett (Cagney) avbildes som en god mann som blir dratt inn i pengeutpressing på grunn av vanskelige, økonomiske forhold. George Haly (Bogart), derimot, presenteres som slem og hevngjerrig, med stor egeninteresse, fra starten. Dermed gir Bogart-karakteren oss et slags lisens til å alliere oss med den *relativt* gode Cagney-karakteren (Smith 223-224).

Beskrivelsen av ”god-dårlig jente” passer ikke helt til Jenny i *Eventyrland*. Hun lurer ikke menn med seksuelle appell, og blir heller ikke til slutt noen man kan ta med hjem til mor. Kjæresten har allerede valgt henne, og hun har lovet seg bort til ham. Men innledningsvis opptrer hun som en del av et småkriminelt miljø. Hun viser ikke respekt for privat eiendom eller andres eiendeler. Ringen hun tar imot er stjålet, og de bryter seg inn på andre eiendom for å stjele. Jenny har altså en fot på feil side av loven. Disse umoralske valgene fører til at hun havner i fengsel. Viktigheten av domestisering i denne kategoriseringen er ikke betegnende for Jenny. I motsetning er beskrivelsen av ”god-dårlig mann” mer treffende for hennes karakter. Hun benytter seg av vold og ikke sin seksualitet for å nå sine mål. Tilbøyeligheten til vold kan forklares med selvforsvar i forbindelse med begge drapene. Det som derimot er viktigere, er dynamikken mellom Jenny og filmens andre karakterer. Da hun er omgitt av umoralske karakterer blir sympatisering med henne lettere. Tønder kidnapper Jenny, tvinger henne til å gjøre *småjobber*, slår henne og forsøker å voldta henne. Ifølge Tønder står hun i gjeld til ham, uansett om hans ulykke kun har årsak i hans egne valg. Tønders medsammensvorne Eddie Vedder (Egil Birkeland) foreslår at siden Jenny er påtvunget å omsette GHB på deres vegne, kan hun selge dette stoffet til barn på ungdomskolen. Han anser dem som lette mål fordi de er unge, dumme og er fulle av penger. Et slikt lavmål er vanskelig å forstå. Den såkalte kameraten hennes Ådne forråder henne

gjentatte ganger ut fra egoistiske årsaker. Fordi karakterene rundt Jenny er apatiske, er det lettere å oppnå allianse med hennes rollefigur.

Jenny fremstilles som en vanlig norsk kvinne med en tåspiss på feil side av loven, hvor folk i det kriminelle miljøet står klar til å bite over hele foten. I likhet med Joachim Triers karakter Anders (Anders Danielsen Lie) fra *Oslo 31. August* (2011) er Jenny i utgangspunktet et tilsynelatende velfungerende menneske, i et land der alt ligger til rette i ordnende former, men hvor fortidens skygger mørklegger vedkommendes ønske om å returnere tilbake til samfunnet. Panikkaktige valg ledet henne til å myrde et menneske. Når dommen er ferdigsonet, er ønsket om å legge fortiden bak seg og starte et nytt liv, altoverskyggende. På tross av dette blir hun trukket tilbake til det kriminelle miljøet mot sin vilje. Situasjoner oppstår dermed i *Eventyrland* hvor Jenny tyr til vold i selvforsvar.

5.6. Realistisk vold

I analysen av *Blind* gjorde jeg en fenomenologisk lesning av filmen. Et slikt perspektiv er også gjeldene i *Eventyrland*, særlig på grunn av regissørens formmessige valg. Som nevnt fokuserer filmteoriretningen på at det å se på film kan føles direkte på kroppen.

Det fotografiske bildet leder oss til å tro at det er virkelige kroppar vi ser i volds- og sexscener. Vi reagerer oftest på vold i fiksjonsfilm når den er detaljert, nær og realistisk, altså fremstilt på en troverdig måte. Et tydelig eksempel på dette er scenen i *Antichrist* (von Trier 2009) hvor den kvinnelige karakteren (Charlotte Gainsbourg) klipper av egen klitoris. I scenen kommer vi utrolig tett på hennes kjønnsorgan og vi har dermed ingen mulighet til å fokusere på noe annet i bildet. Andre faktorer som spiller inn på vår reaksjon på vold, er hvordan den er plassert i fortellingen, stilistiske trekk, hvem som utøver volden og hvem offeret er. Anne Gjelsvik argumenterer at vi ofte er mer skeptiske og lettere reagerer med avsky når en kvinne utsettes for vold (Gjelsvik 2007: 131). Voldtektsscener frembringer svært ofte sterkt ubehag hos tilskueren. I *Menn som hater kvinner* (Oplev 2009) oppleves voldtektsscenen som fryktelig ubehagelig, mye på grunn av scenens langvarighet. Et annet eksempel er voldtektsscenen i den kontroversielle filmen *Irreversible* (Noé 2002) som varer i hele åtte minutter. Hele scenen er filmet i én tagging som gjør at vi ikke har annet valg enn å være vitne til hendelsen (vi kan alltid velge å lukke øynene). De filmatiske valgene skaper en illusjon om at voldtekten er ekte og dermed, som fenomenologene beskriver det, merker man

det på sin egen kropp. Det er vanskelig å være en passiv tilskuer i de siste voldsscenene i *Eventyrland*.

Voldsscenene og voldtektsforsøket i *Eventyrland* er ikke like fysisk nære som i eksemplene overfor. Bildene veksler mellom halvnære utsnitt og totalbilder. Selv om håndholdt kamera bidrar til at tilskueren får følelsen av fysisk tilstedeværelse, bidrar flere klipp i sekvensen til at scenene ikke gir samme påtrengende bilder som i eksemplene overfor. Det som fører til at denne sekvensen er fysisk merkbar, er den realistiske volden. Dette oppnås gjennom at vi ser at det er Silje Salomonsen, og ikke en stuntkvinne som utfører disse scenene. Vi ser at hun virkelig kastes ned på bakken gjentatte ganger, uten at det er noen form for beskyttende underlag. Selv om vi som tilskuere ikke oppfatter fysisk nærvær i forhold til Jenny i disse scenene, oppnås en annen nærhet; landskapelig nærhet. Filmlokasjonen er ikke fjerntliggende, og gjenkjenneligheten ved disse sandstrendene gir den nordiske tilskuer en sterkere opplevelse av nærhet.

Volden som utføres er også i sterk kontrast til den idylliske naturen som ligger som et bakteppe. Solnedgangen, vannet og de grønne våtmarkene er harmoniske motsetninger til den utøvende volden. Vi reagerer også kraftig på at det nok en gang er Jenny som slåss for overlevelse. Hver gang hun blir lagt i bakken reiser hun seg igjen, uansett om hun både fysisk og psykisk burde vært en slagen kvinne, og står bokstavelig talt til knes i gjørma.

I denne sekvensen er det altså realismen i volden som er nøkkelen til den fysiske reaksjon hos tilskueren. Volden blir nær i scenografien, og oppleves realistisk og troverdig.

5.7. Drømmeaktig billedspråk

Det er spennet mellom det naive romantiske, representert i filmens anslag, og den harde realisme, som gir filmen sitt særpreg. Filmens fargepalett veksler fra å være rosa i starten, til å gå over i kalde blå, og grå toner. I starten gis det inntrykk av at karakterens tilværelse er bekymringsløs, med gode framtidsutsikter. Et dust, rosa slør over bildet forsterker denne følelsen av drømmetilværelse. Idet den harde realiteten treffer Jenny, forsvinner dette sløret, og blir erstattet av et krystallklart bilde. Det ligger ingen mystikk over stemningen lenger, og det blir direkte og realistisk. Slike bilder preger særlig sluttsekvensen, når Jenny kjemper for livet. De kalde fargetonene overtar bildet, og gjenspeiler Jennys krevende livssituasjon. Hennes drømmer er i ferd med å bli knust.

De fleste av filmens nærbilder er av Merete, både av hennes ansikt og kropp. Slik taktil billedbruk maler et lengselsfullt bilde av Jennys datter. Gjennom å komme fysisk tett på Merete, forsterkes tilskuerens ønske om at Jenny også skal få oppleve denne nærheten. Det som i størst grad preger *Eventyrlands* billedspråk, er at bildene oppleves som svært realistiske. Bazin uttalte: "Cinema attains its fullness in being the art of real" (Bazin 1976: 137).

5.8. Eventyrlig slutt?

Etter at Jenny har tatt livet av Tønder, ser vi tårene hennes som faller i takt med mulighetene for å holde seg unna fengselet. Vi får en tilnærmet repetisjon av fengslingsrutinene rullende over lerret, men opplever samtidig ikke status quo. Jenny som etter andregangssoning forlater fengselsmurene, fremstår som en tryggere og mer besluttsom utgave av seg selv. Nå *skal* familiedrømmen realiseres. Hun ser seg ikke tilbake.

Etter all motgang Jenny har vært gjennom oppleves sluttscenen *Eventyrland* som vakker. Jenny, Frank og Merete befinner seg i skogen der alt startet. Merete danser, og Frank viser ørsmå tegn til både bevegelse og tilstedeværelse. Det ser ut til at han evner å gjenkjenne datterens "kjøkkendans", som han i sin tid sjarmerte tenåringen Jenny med på ungdomskolen. Smith skriver: "Fiction is an institution buildt on our capacity to imagine" (Smith 1999: 237). Dersom det er ment som et virkelig øyeblikk, formidler det en idyll som Jenny fortjener etter all lidelsen. Det kan forstås som den endelige belønningen for all innsats på tross av motgang, og anerkjennelse for aldri å gi opp familiedrømmen. En indikasjon på at Ommundsen lar Jenny oppleve denne eventyrslutten, er teksten i Thomas Dybdals filmmusikk som toner ut på slutten med: "All this time we where told we would never make it. But we did". Jeg vil så gjerne tro på at en sterk og ukuelig rollekarakter som Jenny til slutt får leve lykkelig i alle sine dager. Uansett om dette kanskje kan sees på som et usannsynlig eventyrland.

Han var for sterk. Der sto to kvinner bak ham.

Bøygen i *Per Gynt* (Ibsen 2006: 538)

6. Avslutning

Hovedmålet med denne avhandlingen er å belyse kvinneroller i norsk samtidsfilm, og om kvinnelige stereotypier blir utfordret i denne kategorien. Jeg vil hevde at de tre karakterene jeg har undersøkt utfordrer de klassiske stereotypiene for kvinner på film, og i de neste avsnittene vil jeg begrunne hvordan de utfordres. Jeg vil kort argumentere for hvordan det unngås å gjøre Ingrid, Charlotte og Jenny til passive, vakre objekter for det mannlige blikk. Den kvinnelige kropp fremstilles ofte som et glamorisert bilde, men *Blind*, *De nærmeste* og *Eventyrland* tilbyr det jeg vil kalle utilslørte bilder av kvinnene. Videre ønsker jeg å belyse likheter og ulikheter ved karakterene, før jeg avslutter og konkluderer.

6.1. Kvinnelig kropp

I 1975 argumenterte Mulvey at å analysere skjønnhet ødelegger den. Dette var hennes intensjon med den banebrytende artikkelen (Mulvey 2010: 201). Bilder av kvinner har gjennom tidene vært glamorisert og idealisert for det mannlige blikk. Glamour er vanligvis oppfattet å innebære en følelse av misvisende fascinasjon, striglet skjønnhet og forsterket sjarm ved hjelp av illusjon. Et glamorisert bilde er da manipulert, muligens forfalsket, ment for skape idealisering. Et glamorisert bilde av en kvinne har makt fordi det vekker begjæret hos tilskueren på en uberørt måte: begjæret for skjønnhet eller seksualitet er i akkurat den grad at det er idealisert og uopnåelig (Kuhn 1985: 12).

Den franske forfatteren og feministen Luce Irigaray omtaler i boken *This Sex Which Is Not One*, at den kvinnelige kroppen er en kilde til mange gleder, og at kvinnelig seksualitet er mangfoldig. Men når hun tvinges til å gå inn i den dominerende iakttagende økonomi av visuell nytelse, blir kvinnen umiddelbart degradert til, som Mulvey har påpekt, den passive posisjon som ”det vakre objekt” (Williams 1990: 145).

Norsk filmhistories beste illustrasjon på hvordan fremstillingen av kvinner har vært definert ut fra et mannlige blikk, er den såkalte ”rumpefeiden” fra 1977, og omtalen av skuespilleren Marie Takvam i filmen *Åpenbaringen* (Løkkeberg 1977). Mens flere kritikere roste filmen, skrev Arne Hestenes i Dagbladet en notorisk berømt protestanmeldelse med overskriften ”Nei til Marie Takvams rumpe”, hvor han gikk langt i å avvise filmen fordi han ble frastøtt av den middelaldrende kvinnens kropp (Gjelsvik 2015). Kvinneroller også i nyere

norsk film har vært diskutert i media. Klassekampens omtale av *Gymnaslærer Pedersen* fikk overskriften ”Å ofre rumpa si for verden”, hvor det gjentatte ganger ble påpekt skuespiller Ane Dahl Torps nakenhet i filmen (Ukjent 2006). Omtale av samme film fikk i VG overskriften ”Sexy Ane i skuddet” (Krog & Bjørn 2006). Det er dessverre ikke uvanlig at medieomtale av film fokuserer på kvinnelig kropp og nakenhet, mer enn deres prestasjoner og innhold.

Ingen av karakterene som jeg har analysert utfordrer stereotypien om at kvinner på film fortrinnsvis skal være unge og vakre. De *er* alle unge og vakre, men blir ikke fremstilt som det passive, vakre objekt. Det er beundringsverdig hvordan filmskaperne har klart å få tre vakre, unge kvinner til å fremstå som subjekter. I *Blind* og *De nærmeste* er de kvinnelig hovedkarakterene ofte avkledde og i seksualiserte positurer i handlingen. Kroppene deres er derimot ikke i fokus, og regissørene er mer opptatt av å vise subjektet. Tilskuerens blikkpunkt forblir på deres fortvilte ansikter som uttrykker sterke følelser. Dette bryter med konvensjonene. Kvinnekroppene reduseres ikke til seksualiserte objekter, men tillater karakterene ulik utfoldelse.

Charlotte bruker kroppen for å fysisk uttrykke seg gjennom dans. Et aktivt seksualliv har hun med kjæresten Dag. Hun har kontroll over egen kropp. Forholdet til Henrik truer denne kontrollen, men Charlotte gjenvinner den etter en kort periode.

Med unntak av *Eventyrlands* anslag fremstår Jenny som seksuelt uaktiv. På grunn av kjærestens tilstand, har paret et ikke fungerende samliv. I løpet av *Eventyrland* er det lite fokus på hennes kropp og seksualitet. Fokus rettes kun mot kroppen hennes i sekvensen hvor Tønder forsøker å voldta henne. Voldtektsscenen er ikke i nærheten av å ha seksualisert innhold, men er en måte for Tønder å demonstrere makt. Jenny hadde i utgangspunktet kontroll over egen kropp, men denne ble midlertidig frarøvet henne. Kort tid senere var kontrollen gjenvunnet.

Ingrid, er karakteren med den mest fremtredende seksualiserte kroppen. Ingrids begjær er essensielt for henne, og opptar store deler av filmens handling. Tapet av synet har tvunget henne til å benytte kroppen som et verktøy til å orientere seg med. Hun har imidlertid også bare mistet kontrollen for en periode. Alle tre karakterene har hatt, mistet og gjenvunnet kroppskontrollen.

Disse tre karakterene har til felles at de fremstilles med en naturlig skjønnhet. I motsetning til å være glamorisert, fremstilles de tilsynelatende usminkede og uten å være nevneverdig opptatt av å pynte på utseende. De velger komfortable klær og frisyre og

naturlig framtoning. Har likevel det at alle er unge og vakre betydning for vår oppfatning av dem, og påvirker dette eventuelle sympatifølelser? Dersom skuespillerne hadde et frastøtende ytre, ville tilskueren da vært like rask til å erkjenne sympati for karakteren? I denne forbindelse kan igjen filmkritiker Arne Hestenes' kritikk av Marie Takvams kropp være på sin plass. Dette fordi negativ respons er også en konsekvens av nakenhet på film, mens ungdommelig skjønnhet ikke fremkaller tilsvarende reaksjoner hos de fleste tilskuere.

6.2. Likheter og ulikheter

De tre protagonistene Ingrid, Charlotte og Jenny, har alle behov for å bryte ut av sin nåværende situasjon. Jenny kjenner seg omkranset av barrierer, Ingrid opplever blindheten som innesperrende, og Charlottes manglende evner til å uttrykke seg fører til at hun fortsetter med å være innestengt i ødeleggende forhold. Karakterene kan metaforisk sees på som fugler i bur. De føler seg maktesløse i forhold til livssituasjonen de har havnet i. Ingrid er den karakteren som er minst selvforskyldt i forholdene, men valget om å forbli innenfor hjemmets fire vegger i frykt for å gå ut, er selvbestemt. Charlotte og Jenny har selv bidratt aktivt til egen situasjon, men alle tre oppnår samme konsekvens; avmaktsfølelse.

Disse kvinnekarakterene har hatt forskjellig utgangspunkt for sine handlinger. Ingrid har vært ressurssterk i jobbsammenheng, og levd et aktivt og sosialt liv før blindheten inntraff. Charlotte er blottet for egne sosiale ferdigheter, hun har kun høstet erfaringer gjennom å kopiere andre. Inntektskilden hennes er jobben som danseinstruktør for et barneensemble. Jenny fremstilles som ressurs svak både økonomisk og i sosial sammenheng, grunnet valg av omgangskrets. Som tilskuere erkjenner vi i utgangspunktet at forventningene til disse rollefigurens evner til selv å innse og forbedre sin situasjon, er små. Disse forventningene endrer seg imidlertid utover i samtlige filmer til å bli mer positive. Alle tre karakterene makter på hver sin måte å løse problemene sine ved å identifisere dem, og ta konsekvensene av dette. De avklarer og forbedrer egen situasjon uten bistand fra mannlige karakterer. Underveis i hendelsesforløpet eksisterer og presenteres det nye gode medhjelpere for hovedrolleinnehaverne, uten at disse blir nevneverdig avgjørende for utfallet av historiene.

Filmene belyser morsrollen fra forskjellige synsvinkler, men ingen rollemodeller er på noen måte plassert ved kjøkkenbenken. Det blir beskrevet både omsorg og sterkt beskyttelsesbehov for barnet, samtidig som vi blir presentert for total fraværenhet og egoisme. Dette blir iblandet frykt og utilstrekkelighet, noe som til sammen må kunne sies å gi et bredt

sammensatt bilde av morsrollen. De kvinnelige protagonistene har først og fremst egen identitet, og driver handlingen fremover i form av å være et subjekt.

6.3. utfordring av kvinnelige stereotyper

I næranalysene har jeg fokusert på hva jeg mener har vært de mest interessante sidene ved de utvalgte filmene. De ulike tematikkene og formmessige valgene som har blitt belyst, er de jeg synes er de viktigste.

To av de valgte næranalysefilmene er regissert og skrevet av menn. Dette illustrerer at menn *også* kan skape sammensatte kvinnekarakterer. Få har klart å skape så varierte og selvstendige kvinneroller som Henrik Ibsen, og problemstillingene han belyste er fremdeles høyst aktuelle i dag. Han utfordrer kvinnelige stereotyper. Dette er begrunnelsen for at jeg har benyttet sitater fra hans stykker gjennom oppgaven. Vogt og Ommundsen er en del av den kommende generasjon som ble eksponert for progressive kvinneroller på film, av blant annet filmskaperne Breien og Løkkeberg. I internasjonal sammenheng er det mannlige filmskaperne som John Cassavetes (*A Woman Under the Influence* 1974), Todd Haynes (*Far from Heaven* 2002) og Stephen Daldry (*The Hours* 2002) som absolutt har gitt fortrinn til kvinnelig erfaring i sitt arbeid, og produsert karakterisering av kvinner som er historisk, kulturelt og psykologisk komplekse (Bolton 2011: 174). Det fins også eksempler hvor kvinnelige karakterer blir sett gjennom de mannlige karakterene og fremdeles fremstår som nyansert. Et nyere eksempel er *Louder than bombs* (Trier 2015).

Min ambisjon med oppgaven har ikke vært å frata menn plass i registolen, men å vise at kjønnsubalansen i norsk filmindustri, både foran og bak kamera, er problematisk. Vi må ha *både* kvinnelige og mannlige regissører for å vise mangfoldet i publikum, hvor filmene må fremkalle gjenkjennelighet hos *alle*. Målet er ikke å være ensporet feministisk, men dette handler om å vise mangfoldigheten. Som illustrert i kvinnelig kropp avsnittet, klarer de mannlige regissørene å unngå å presentere den kvinnelige karakteren som et passivt objekt.

I denne oppgaven har jeg sett på om de kvinnelige karakterene i *Blind*, *De nærmeste* og *Eventyrland* har utfordret kvinnelige stereotyper fremstilt på film. Jeg mener alle tre karakterene gjør det på ulike måter.

Ingrid er en sammensatt karakter. Å vise kvinnelig seksuelt begjær er uvanlig i filmsammenheng. Hun er en stereotypisk passiv karakter i den reelle verden, men i hennes fiktive verden, er hun svært aktiv og kreativ. Ut fra en stereotypisk vinkling er hun redd for å

miste ektemannen, men gjør lite for å prøve å beholde ham. Det er i fantasiverdenen at Ingrid finner lykken, og her bearbeider hun mye av sin frykt. Hun utøver en form for eskapisme, og det er ikke enkelt å omdanne hennes motstand til konformitet. Hun er usikker på om morsrollen er rett for henne, og har vanskelig for å snakke med ektemannen om dette, i likhet med mye annet som opptar henne. Ingrid oppleves som innesluttet det ene øyeblikket for så å vende om til å bli en kontaktsøkende, humoristisk og uredd kvinnekarakter. Før blindheten inntraff kan det antas at Ingrid var dominerende og aktiv. Konsekvensen av å miste synet har vært isolasjon, som igjen har ført til endringer i personligheten. Hennes historie flyter gjennom hele filmen inn og ut av fiksjon og realisme, og inngrodd tankegang hos tilskueren blir utfordret ved at Ingrids tankegods stadig skifter karakter; fra eksplisitte pornografiske bilder, til fasaden på Paleet.

Charlotte er ved filmens start en passiv karakter. Hun gjør som hun får beskjed om, og kopierer de rundt seg. Charlotte har inntatt en underdanig rolle, og yter liten motstand i begynnelsen. Det er viktig for henne å tilpasse seg roller, i motsetning til selv å forme dem. Hun har få vanemessige innstillinger som for eksempel i forhold til valg av yrke. Hun utfordrer tilskueren gjennom valgene hun tar i forhold til sin bror, og det er svært vanskelig å forstå hvorfor hun velger som hun gjør. Det lykkes for henne å komme ut av den vonde, vanskelige situasjonen hun har havnet i, ved å ta et oppgjør både med broren og moren. Dermed gjenvinnes det en slags balanse og Charlotte kan ta kontroll over eget liv.

I *Eventyrland* bryter både morsrollen og den kriminelle karakteren med stereotypiske framstillinger. Jenny har vært fengslet for mord, men fremstilles verken som ond eller pervers. Løgn, svik og fare for eget liv førte henne inn i denne posisjonen. Karakteren utvikler sympati hos tilskueren fordi den ekstreme motstanden og realistiske volden hun utsettes for, ser ut til å være endeløs. Publikum blir vitne til at Jenny utrettelig fortsetter mot drømmen om familiegjenforening, og på tross av at hun ved to anledninger har begått drap er ønsket vårt at hun skal nå målet. Det er slett ikke et vanemessig og inngrodd handlingsforløp som presenteres, og vi utfordres av tanken på at denne kriminelle morskarakteren, som har vært tilnærmet fraværende fra barnet i ti år, skal få tilbakeført datteren sin.

Alle de tre kvinnelige karakterene nekter å innta offerrollen, men ønsker seg ut av den vanskelige situasjonen og å få en ny start. Alle tre klarer det, ut ifra min egen tolkning av filmens slutt. Disse rollene utfordrer dermed ulike kvinnelige stereotyper på film; både morsrollen, kvinnen som det passive objekt og kvinnen kun som kone eller kjæreste. Karakterene fremstilles som mangfoldige og sammensatte, med flere fasetter.

6.4. Konklusjon

Filmhistorisk har kvinnelige karakterer vært et belastet trope, hvor kvinnelige roller har vært et slags vedheng til den mannlige protagonisten. Diskusjoner og debatter om en skjev kjønnsbalanse i norsk filmindustri, både foran og bak kamera, har også vært gjeldene i flere år. For at filmen som kunstuttrykk skal være tilstrekkelig rikt, er den avhengig av ulike blikk; mannlig og kvinnelig. Når filmer stort sett skapes hovedsakelig av og med menn, oppstår en ubalanse. Uten diversitet er det publikumet som til slutt taper. Ved at få kvinner lager film, og få løftes frem, kan filmmiljøet bli homogent og lite variert. Kvinnen må fremstilles som en handlekraftig karakter, med egen agenda. Ikke kun ha den narrative funksjon av å være der for at mannen skal utvikle seg. Kvinnen må være en sammensatt og interessant rollefigur, og helst ser vi dem gjennom deres egne øyne, ikke gjennom mannens.

Fra mitt synspunkt, er den sunneste utviklingen i moderne film et bredere spekter av kvinnelige representasjoner, og ikke hvor man ser kvinners rolle som binære opposisjoner, perfekt idealer eller håpløse ofre. Kvinner har flere kvaliteter; kvinner er både svake og sterke. Et slikt register er forsøkt belyst i næranalysene av *Blind*, *De nærmeste* og *Eventyrland*. Disse kvinnene er sterke på hver sin måte og ikke endimensjonale idealer. De tar alle dårlige beslutninger, og viser *både* styrke og svakhet. Kvinnekarakterene representeres ikke som fullstendige, perfekte kvinner, men viser ulike typer styrke for å takle ulike oppgaver og situasjoner. Alle protagonistene har den bærende rollen i filmen og innretter seg ikke i den rollen som forventes av dem. I stedet for å presentere tilskueren for enkle løsninger, bidrar disse filmene til å få oss til å sammenligne og vurdere handlingene og holdningene vi blir vitne til.

Dermed vil jeg argumentere for at norsk film utfordrer kvinnelige stereotyper gjennom karakterene Ingrid, Charlotte og Jenny. Jeg mener de representerer mangfoldighet, og alle tilbyr en grad av gjenkjennelighet. Gjennom disse karakterene har vi fått håp om at dyktige regissører, manusforfattere og skuespillere har igangsatt tendenser til at det skal fortsettes å skapes nyanserte og interessante kvinnekarakterer. De kvinnelige karakterene viser hvordan det kan skapes gode kvinneroller på film, og bør fungere som rollemodeller for den kommende generasjon med filmskapere.

Ønsket er at jeg med denne avhandlingen kan vise til interessante, mangfoldige kvinnekarakterer som bør bli mer fremtredende i norsk filmproduksjon.

Man skal ei lese for å sluke, men for å se hva man kan bruke.

Per i *Per Gynt* (Ibsen 2005: 551)

7. Kildeliste

7.1. Litteratur

Bazin, André (1976): "The Raw Material" I: Dudley, Andrew, J. (red.), *The Major Film Theories*. Oxford: Oxford University Press.

Balázs, Béla (1970): *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*, Bone, Edith (oversatt av). New York: Dover Publications, Inc.

Berge, John (2015): "Den store kvinnefilmen". I: *Kinomagaset*, 17.03.2015.
<http://www.kinomagaset.no/artikkel/3871/Den-store-kvinnefilmen>
Hentet: 12.04.2016.

Bokmålsordboken (2005): "Jente". I: *Bokmålsordboken*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Bolton, Lucy (2011): *Film and Female Consciousness. Irigaray, Cinema and Thinking Women*. London: Palgrave Macmillan.

Bronfen, Elisabeth (2004): *Home in Hollywood. The Imaginary Geography in Cinema*. New York: Columbia University Press.

Chaudhuri, Shohini (2006): *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London /New York: Routledge.

de Beauvoir, Simone (1994): *Det annet kjønn*, Eliassen, Rønnaug & Kittang, Atle (oversatt av). Oslo: Pax Forlag.

Doane, Mary Ann (1987): "«The 'Woman's Film». Possessions and Address". I: Gledhill, Christine (red.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing.

- Doane, Mary Ann (1990) "Film and Masquerade. Theorizing the Female spectator". I: Erens, Patricia (red.), *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington/Indianapolis.: Indiana University Press.
- Doane, Mary Ann (2003): "The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema". I: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, n.r 3, våren 2003.
- Dokka, Ingrid Kristin (2015): "Hvilket kjønn har filmkritikken?". I: Lian, Vigdis (red.), *Ta det som en mann, frue! Kvinnelige regissører i norsk spillefilmproduksjon – en debattbok*. Oslo: Emilia Press AS.
- Epstein, Jean (1977): "Magnification and Other Writings", Liebman, Stuart (oversatt av). I: *October*, vol. 3, våren 1977, s. 9-25.
- Evensmo, Sigurd (1992): *Det store norske tivoli. Film og kino i Norge*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Flatø, Emil (2015): "Hvordan telle kvinner på film". I: *Morgenbladet*, 11.12.2015. <https://morgenbladet.no/kultur/2015/12/hvordan-telle-kvinner-pa-film>. Hentet: 05.05.2016.
- Gjelsvik, Anne (2002): *Mørkets øyne. Filmkritikk, vurdering og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gjelsvik, Anne (2007): *Vondt og Vakkert. Vold i audiovisuelle medier*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Gjelsvik, Anne (2014): "The Nordic celluloid ceiling". I: Edström, Maria & Mølster, Ragnhild (red.), *Making Change. Nordic Examples of Working Towards Gender Equality in the Media*. Göteborg: Nordicom.

- Gjelsvik, Anne (2015): "Kvinner må gjøre det sjøl!". I: *Rushprint*, 19.08.2015.
<http://rushprint.no/2015/08/kvinner-ma-gjore-det-sjol/>. Hentet: 26.04.2016.
- Godø, Mikael (2013): "Lyrisk på lavbudsjett". I: *Dagbladet*, 21.03.2013.
<http://www.dagbladet.no/2013/03/18/kultur/film/filmanmeldelser/anmeldelser/26204061/>. Hentet: 11.11.2016.
- Gudmundsdottir, Tinna & Hobbelstad, Inger Merete (2006): "Etterlyser flere sterke kvinneroller". I: *Dagbladet*, 18.08.2006.
<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/08/18/474263.html>.
Hentet: 27.04.2016.
- Gunning, Tom (2010): "Moving Away From the Index: Cinema and the Impression of Reality". I: Furstenau, Marc (red.), *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*. London/New York: Routledge.
- Hanche, Øivind & Iversen, Gunnar & Aas, Nils Klevjer (2004): *Bedre enn sitt rykte. En liten norsk filmhistorie*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Harwood, Sarah (1997): *Family Fictions. Representations of the Family in 1980s Hollywood Cinema*. London: Macmillian Press Ltd.
- Haskell, Molly (1974): *From Reverence to Rape: the treatment of Women in the Movies*. New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart and Winston.
- Hausken, Liv (1997): "Kvinnen finnes ikke – finnes Kvinnefilmen?". I: Iversen, Gunnar & Slum, Ove (red.), *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hobbelstad, Inger Merete (2014): "Når du ikke er der". I: *Dagbladet*, 10.02.2014.
<http://www.dagbladet.no/2014/02/10/kultur/film/filmanmeldelser/31723812/>. Hentet: 11.11.2016.

- Hobbelstad, Inger Merete (2015): "Freuds fosterbarn". I: *Dagbladet*, 26.03.2015.
http://www.dagbladet.no/2015/03/26/kultur/film/filmanmeldelser/de_nermeste/38407073/. Hentet: 11.11.2016.
- hooks, bell (2010): "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators". I:
Furstenau, Marc (red.), *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*.
London/New York: Routledge.
- Humm, Maggie (1997): *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University
Press og Bloomington/Indiana: Indiana University Press.
- Ibsen, Henrik (2005): *Ibsens beste*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Iversen, Gunnar & Solum, Ove (2010): *Den norske filmbølgen. Fra Orions Belte til
Max Manus*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, Gunnar (2011): *Norsk Filmhistorie. Spillefilmen 1911-2011*. Oslo:
Universitetsforlaget.
- Jacobsen, Jannicke Systad (2013): "Om forbilder og klubben i mitt hjerte".
I *Z*, nr. 2, 2013.
- Kaplan, E. Ann (1990): "The Case of the Missing Mother. Maternal Issues in
Vidor's *Stella Dallas*". I: Erens, Patricia (red.), *Issues in Feminist Film Criticism*.
Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Kaplan, E. Ann (2010): "Is The Gaze Male?". I: Furstenau, Marc (red.), *The Film
Theory Reader. Debates and Arguments*. London/New York: Routledge.
- Kielland, Aksel (2016): "Børning 2 (2016)". I: *Montages*, 07.11.2016.
<http://montages.no/2016/11/analysen-borning-2-2016/>.
Hentet: 11.11.2016

- Kielland, Aksel (2016): "Lat, dum og kvinnefiendtlig". I: *Dagbladet*, 11.10. 2016.
<http://www.dagbladet.no/kultur/lat-dum-og-kvinnefiendtlig/63957267>.
Hentet: 11.11.2016
- Kristiansen, Lars Ole (2014): "En samtale med Eskil Vogt – del 2". I: *Montages*,
28.03.2014. <http://montages.no/2014/03/en-samtale-med-eskil-vogt-del-2/>. Hentet:
05.09.2016.
- Krog, Kikka & Bjørn, Camilla (2006): "Sexy Ane i skuddet". I: *VG*, 22.02.2016.
<http://www.vg.no/rampelys/film/sexy-ane-i-skuddet/a/137322/>.
Hentet: 13.11.2016.
- Kuhn, Annette (1985): *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*. London/New York: Routledge & Kegan Paul.
- Kvalvaag, Hilde (2007): "Krisen i moderskapet". I: *Forskning.no*, 25.06.2007.
<http://forskning.no/historie-samfunn-barn-og-ungdom-kjonn-og-samfunn/2008/02/krisen-i-moderskapet>. Hentet: 12.10.2016.
- Laine, Tarja (2013): *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*.
New York/London/New Delhi/Sydney: Bloomsbury.
- Larsen, Juliann Louise (2015): "Kvinner i for store herreskjorter er en klisjé".
I: *Bergensavisen*, 01.03. 2015. <http://www.ba.no/kvinner-i-for-store-herreskjorter-er-en-klisj/s/5-8-29581>. Hentet: 26.04.2016.
- Larsen, Peter (2008): "Medier og tekster". I: Larsen, Peter (red.), *Medier – tekstteori og tekstanalyse. Medievitenskap bind 2*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Lian, Vigdis (2015) "Ikke bare Hustruer - Kvinnelige regissører 1970-2000". I:
Lian, Vigdis (red.), *Ta det som en mann, frue! Kvinnelige regissører i norsk spillefilmproduksjon – en debattbok*. Oslo: Emilia Press AS.

Maaland, Borghild (2013): "Film: Sårt og rått". I: *VG*, 21.03.2013.
<http://www.vg.no/rampelys/film/filmanmeldelser/film-saart-og-raatt/a/10101589/>.
Hentet: 11.11.2016.

Maaland, Borghild (2014): "Film: Et sanselig syn". I: *VG*, 09.02.2014.
<http://www.vg.no/rampelys/film/film-et-sanselig-syn/a/10121900/>.
Hentet: 11.11.2016.

McGowan, Todd (2007): *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*. New York: State university of New York Press.

Moi, Toril (2015): "Egoistisk, overfladisk og selvopptatt". I: *Morgenbladet*, 15.05.2015. https://morgenbladet.no/samfunn/2015/egoistisk_overfladisk_og_selvopptatt. Hentet: 12.10.2016.

Mulvey, Laura (2010): "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema". I: Furstenau, Marc (red.), *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*. London/New York: Routledge.

Mulvey, Laura (2010): "Visual Pleasure in Narrative Cinema". I: Furstenau, Marc (red.), *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*. London/New York: Routledge.

Myrstad, Anne Marit (2012): *Husmora i fokus. Den norske husmorsfilmen 1953-1972*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.

Norsk filminstitutt (2008) "Årsrapport 2008".
<http://www.nfi.no/norskfilm/statistikk/periodiske-rapporter/arsrapporter>. Hentet: 31.08.2016.

Norsk filminstitutt (2012) "Årsrapport 2012".
<http://www.nfi.no/norskfilm/statistikk/periodiske-rapporter/arsrapporter>. Hentet: 31.08.2016.

Norsk filminstitutt (2013) ”Årsrapport 2013”.

<http://www.nfi.no/norskfilm/statistikk/periodiske-rapporter/arsrapporter>. Hentet: 11.11.2016.

Norsk filminstitutt (2014) ”Årsrapport 2014”.

<http://www.nfi.no/norskfilm/statistikk/periodiske-rapporter/arsrapporter>. Hentet: 11.11.2016.

Norsk filminstitutt (2015) ”Årsrapport 2015”.

<http://www.nfi.no/norskfilm/statistikk/periodiske-rapporter/arsrapporter>. Hentet: 11.11.2016.

Opsvik, Andreas Hadsel (2013): ”Eventyrland”. I: *P3 Filmpolitiet*, 20.03.2013.

<http://p3.no/filmpolitiet/2013/03/eventyrland/>. Hentet: 11.11.2016.

Petro, Patrice (2002): *Aftershocks of the New Feminism and Film History*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press.

Plantinga, Carl (2009): *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Polónyi, Eszter (2012): ”Béla Balázs and the Eye of the Microscope”. I: *Apertura*, 12.12.2012. <http://uj.apertura.hu/2012/osz/polonyi-bela-balazs-and-the-eye-of-the-microscope/>. Hentet: 13.11.2016.

Redaksjonen (2015): ”21-3 til gutta boys”. I: *Rushprint*, 13.08.2015.

<http://rushprint.no/2015/08/21-3-til-gutta-boys/>. Hentet: 09.05.2016.

Schubart, Rikke (2007): *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*. Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Company, Inc., Publishers.

- Selås, Jon (2015): "Filmanmeldelse: De Nærmeste". I: *VG*, 28.01.2015.
<http://www.vg.no/rampelys/film/filmanmeldelser/filmanmeldelse-de-naermeste/a/23383673/>. Hentet: 11.11.2016.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*.
Oxford: Clarendon Press.
- Smith, Murray (1999): "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances". I: Plantinga, Carl & Smith, Greg M. (red.), *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*.
Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Smith, Sharon (1999): "The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research". I: Thornham, Sue (red.), *Feminist Film Theory. A Reader*.
Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sinnerbring, Robert (2009): "Hugo Münsterberg". I: Colman, Felicity (red.), *Film, Theory and Philosophy. The key thinkers*. Durgam: Acumen.
- Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian (2000): "What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh". I: *Sense of Cinema*, april 2000.
<http://sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/>.
Hentet: 19.05.2016.
- Stacey, Jackie (1994): *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*.
London/New York: Routledge.
- Stam, Robert (2000): *Film Theory. An Introduction*.
Massachusetts/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing.

- Sørensen, Svanhild (Kulturmeaglerne AS) (2010): *Ta alle talentene i bruk!*
Utjevningsforlag for balansert kjønnsrepresentasjon i norsk filmbransje.
- Thorkildsen, Joakim & Hvidsten, Sigrid (2007): "Klarer kvinner å skru opp en Ikea-hylle?". I: *Dagbladet*, 15.02.2007.
<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/02/15/492167.html>.
Hentet: 09.05.2016.
- Thornham, Sue (2012): *What If I Had Been The Hero? Investigating Women's Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Turner, Graeme (2006): *Film as Social Practice*. London/New York: Routledge.
- Ukjent (2006): "Å ofre rumpa si for verden". I: *Klassekampen*, 22.02.2006.
<http://www.klassekampen.no/34278/article/item/null/a-ofre-rumpa-si-for-verden>.
Hentet: 13.11.2016.
- Vestmo, Birger (2014): "Blind". I: *P3 Filmpolitiet*, 09.02. 2014.
<http://p3.no/filmpolitiet/2014/02/blind/>. Hentet: 07.09.2016.
- Vestmo, Birger (2015): "De nærmeste". I: *P3 Filmpolitiet*, 26.03.2015.
<http://p3.no/filmpolitiet/2015/03/de-naermeste/>. Hentet: 11.11.2016.
- Vikaas, Ola (2014): "Eskil Vogt: Samstillingen mellom blindhet og pornografi er interessant". I: *Natt & Dag*, 28.02.2014. http://www.nattogdag.no/2014/02/eskil-vogt-sammenstillingen-av-blindhet-og-pornografi-er-interessant-/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=eskil-vogt-sammenstillingen-av-blinhet-og-pornografi-er-interessant. Hentet: 12.09.2016.
- Williams, Linda (1990): *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. London: Pandora.

- Williams, Linda (1990): "Something Else Besides A Mother. *Stellas Dallas* and the Maternal Melodrama". I: Erens, Patricia (red.), *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Williams, Linda (1991): "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". I: *Film Quarterly*, vol. 44, nr. 4, s. 2-13.
- Wilson, Emma (2005): "Children, emotion and viewing in contemporary European film". I: *Screen*, vol. 46, nr. 3, høsten 2005.
- Wålengen, Sveinung (2013): "Analysen: Eventyrland (2013)". I: *Montages*, 03.04.2013. <http://montages.no/2013/04/eventyrland-2013/>. Hentet: 25.10.2016.
- Zoonen, Liesbet van (1994): *Feminist Media Studies*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.
- Økland, Ingunn (2014): "En bemerkelsesverdig regidebut". I: *Aftenposten*, 10.02.2014. <http://www.aftenposten.no/oslo/byliv/En-bemerkelsesverdig-regidebut-69236b.html>. Hentet: 07.09.2016.

7.2. Film

Magic in the Moonlight (Woody Allen 2014)

Kompani Orheim (Arild Andresen 2012)

Black Swan (Darren Aronofsky 2011)

Mask (Peter Bogdanovich 1985)

Hustruer (Anja Breien 1975)

Forfølgelsen (Anja Breien 1981)

Hustruer – ti år etter (Anja Breien 1985)

Hustruer III (Anja Breien 1996)

Børning (Hallvar Bræin 2014)

Børning 2 (Hallvar Bræin 2016)

A Woman Under the Influence (John Cassavetes 1974)

Husbands (John Cassavets 1970)

Å vende tilbake (Henrik Martin Dahlsbakken 2015)

Mars og Venus (Eva F. Dahr 2007)

The Hours (Stephen Daldry 2002)

The Silence of the Lambs (Jonathan Demme 1991)

The Wizard of Oz (Victor Fleming 1939)

Kvinner i for store herreskjorter (Yngvild Sve Flikke 2015)

Monster's Ball (Marc Forster 2001)

Fatso (Arild Fröhlich 2008)

Mormor og de åtte ungene (Lisa Marie Gamlem 2013)

Suffragette (Sarah Gavron 2015)

Det er meg du vil ha (Dag Johan Haugerud 2014)

Hidden (Michael Haneke 2006)

Jeg er din (Iram Haq 2013)

Far from Heaven (Todd Haynes 2002)

Rear Window (Alfred Hitchcock 1954)

Vertigo (Alfred Hitchcock 1958)

De gales hus (Eva Isaksen 2008)

Få meg på for faen! (Jannicke Systad Jacobsen 2011)

Iskyss (Knut Erik Jensen 2008)

Stella Polaris (Knut Erik Jensen 1993)

Upperdog (Sara Johnsen 2009)

Vinterkyss (Sara Johnsen 2005)

Den brysomme mannen (Jens Lien 2006)

Mannen som elsket Yngve (Stian Kristiansen 2008)

Fatal Attraction (Adrian Lyne 1987)

Løperjenten (Vibeke Løkkeberg 1981)

Åpenbaringen (Vibeke Løkkeberg 1977)

Liten Ida (Laila Mikkelsen 1981)

Mad Max (George Miller 2015)

Lilja 4-ever (Lukas Moodysson 2002)

Gymnaslærer Pedersen (Hans Petter Moland 2006)

Kraftidioten (Hans Petter Moland 2014)

Elling (Petter Næss 2001)

Love (Gaspar Noé 2015)

Irreversible (Gaspar Noé 2002)

Engelen (Margreth Olin 2009)

Eventyrland (Arild Østin Ommundsen 2013)

Mongoland (Arild Østin Ommundsen 2001)

Rottenetter (Arild Østin Ommundsen 2009)

Menn som hater kvinner (Niels Arden Oplev 2009)

De usynlige (Erik Poppe 2008)

Tusen ganger god natt (Erik Poppe 2013)

Kon-Tiki (Joachim Rønningen & Espen Sandberg 2012)

Max Manus (Joachim Rønningen & Espen Sandberg 2008)

De nærmeste (Anne Sewitsky 2015)

Sykt lykkelig (Anne Sewitsky 2010)

Insomnia (Erik Skjoldbjærg 1997)

Babycall (Pål Sletaune 2011)

Budbringeren (Pål Sletaune 1997)

Naboer (Pål Sletaune 2005)

Sønner (Erik Richter Strand 2006)

Det som en gang var (Patrick Syversen 2016)

Lønsj (Eva Sørhaug 2008)

90 Minutter (Eva Sørhaug 2012)

Kill Bill (Quentin Tarantino 2003/2004)

Louder Than Bombs (Joachim Trier 2015)

Oslo 31. August (Joachim Trier 2011)

Antichrist (Lars von Trier 2009)

Dancer in the Dark (Lars von Trier 2000)

Nymphomaniac (Lars von Trier 2013)

Kristin Lavransdatter (Liv Ullmann 1995)

Bølgen (Roar Uthaug 2015)

Flukt (Roar Uthaug 2012)

Fritt Vilt (Roar Uthaug 2006)

Stella Dallas (King Vidor 1937)

Blind (Eskil Vogt 2014)

The Roaring Twenties (Raoul Walsh 1939)

Villmark 2 (Pål Øie 2015)